Lina Danielli
GIARDINI
e
CINEMA
CALDERINI
edagricole

Nei giardini francesi o italiani, si mangia e si beve,
si gioca e si guardano le foglie che cadono.
Nei giardini anglosassoni, si uccide.
È certamente più sgradevole, ma ne guadagna la spettacolarità.
Così il cinema traccia un confine:
il pazzo furioso di *Shining* e l'assassino nei *Misteri del Giardino di Compton House* da una parte, il sovrano che pontifica in *Ridicule* e la famiglia borghese del *Giardino dei Finzi-Contini* dall'altra.
Da noi i giardini sono un agio. Da loro, un disagio.
Ci sono giardini anche nel cinema giapponese, ma non vi capita niente o quasi come, del resto, in quelli spagnoli o turchi.
Presso gli Australiani o i Cinesi, vale lo stesso discorso.
E i film cubani o russi? Certamente, all'epoca dei soviet, Lenin passeggia le mani dietro la schiena lungo parchi tanto grandi quanto anonimi ma, francamente, questo non ha molta importanza ai fini del giardino.
Nei tempi gloriosi dell'espressionismo tedesco sono la città e i suoi spazi a prendersi la scena.
In breve, la natura domestica e rastrellata, utilizzata come argomento di rilievo è piuttosto rara nel cinema mondiale.
Se n'è trovato tuttavia qualche esempio. Rastrellando in largo.

FRANÇOIS FORESTIER, *Le Nouvel Observateur*

Il disegno di copertina, tratto da *I Misteri del Giardino di Compton House*, è opera del regista del film, *Peter Greenaway*.

LINA DANIELLI

GIARDINI E CINEMA

LINA DANIELLI

GIARDINI E CINEMA

CALDERINI
edagricole

GIARDINI E CINEMA

Registi:

Stanley Kubrick
Peter Greenaway
Patrice Leconte
Alain Resnais
Joseph L. Mankiewicz
Vittorio De Sica
Jacques Tati
Man Ray

Interpreti:

Barry Lyndon
The Draugtsman's
Contract (*I Misteri del Giardino di Compton House*)
Ridicule
L'Année dernière à Marienbad (*L'Anno scorso a Marienbad*)
Sleuth (*Gli Insospettabili*)
The Shining (*Shining*)
Suddenly, last summer (*Improvvisamente, l'estate scorsa*)
Il Giardino dei Finzi-Contini
Mon Oncle (*Mio zio*)
Les Mystères du château du dé (*I Misteri del castello del dado*)

e con la partecipazione straordinaria dei giardini:

Cyrano de Bergerac* di Jean-Paul Rappeneau;
Dangerous Liaisons (*Le Relazioni pericolose*) di Stephen Frears;
Ludwig di Luchino Visconti;
Piccolo Mondo antico di Mario Soldati;
Un Dimanche à la campagne (*Una Domenica in campagna*) di Bertrand Tavernier;
The Go-Between (*Messaggero d'amore*) di Joseph Losey;
The Assam Garden (*Il Giardino indiano*) di Mary McMurray;
Being There (*Oltre il giardino*) di Hal Ashby;
The Secret Garden (*Il Giardino segreto*) di Agnieszka Holland;
Alice in Wonderland (*Alice nel paese delle meraviglie*) di Walt Disney;
Vaghe stelle dell'Orsa di Luchino Visconti

Origine:

Italia

Produzione:

Calderini - Edagricole

Durata:

Barry Lyndon di Stanley Kubrick	p.	1 - 17
I Misteri del Giardino di Compton House di Peter Greenaway	p.	18 - 39
Ridicule di Patrice Leconte	p.	40 - 51

INTRODUZIONE

Giardino e cinema sono deposito di sogni, teatro di illusioni e regno dell'artificio.
Nella rappresentazione della natura da parte del giardino, nella rappresentazione del mondo da parte del cinema, esiste una duplice e comune direzione, per certi versi contraddittoria: la fedeltà all'originale e la sua reinvenzione.
Giardino e cinema mostrano la tendenza alla durata che il tempo sconfiggerà e rappresentano la sintesi di capacità individuali, diversamente specializzate all'interno delle due arti, sempre rivolte, però, al medesimo intento: la creazione di un universo a sé stante, fantastico ma possibile.
A quest'opera collaborano: l'architetto, regista di un progetto, che vede scenografia e immagini affidate ad artisti; e le tecniche condotte dagli esperti del montaggio, fondamentali anche nelle composizioni del giardino, i cui giardinieri devono possedere l'abilità, l'esperienza e il metodo al pari degli attori.
Il giardino è un microcosmo racchiuso da barriere, cancelli, recinzioni.
Il giardino non è la natura per quanto possa assomigliarle, solo uno spazio artificiale, manufatto dell'uomo e suo dominio, non privo della capacità d'evocare attraverso il sentimento della nostalgia il senso dell'esclusione da una totalità naturale, di cui è il correttivo umano.
Nel giardino, al dominio dell'occhio sta accanto un linguaggio che si fonda sui simboli del mondo vegetale e sul significato dell'intera composizione.
Il luogo sa *mostrare* e *narrare* come avviene nel cinema.
Nella sala buia, all'interno di una cornice che corre intorno ad un grande schermo bianco, il cinema narra una trama mostrandoci le immagini. Le inquadrature vengono da uno spazio (*off*) che non può essere esplorato nella sua interezza e a questo ritornano per dar posto ad una nuova sequenza (spazio *in*), che di quell'assenza e di quel silenzio porta l'eco.
Giardino e cinema hanno la capacità di presupporre la lontananza e l'altrove: il cinema non presenta mai l'intera realtà ma una sua parte

così come il giardino si difende dall'assoluto naturale misurando i suoi confini. Le forme della visione in entrambi restano aperte all'ambiguità e al molteplice: al vedere come al non vedere, al comprendere come alla rinuncia di una comprensione che sia solo oggettiva.
Il giardino nelle sue espressioni legate alla realtà mostra la storia del rapporto dell'uomo con la natura espresso in un dialogo con l'arte, talvolta esplicito, talvolta interpretabile attraverso analogie e simboli.
Anche il cinema nelle sue definizioni artistiche ha cercato paragoni chiari o nascosti con la *pittura in movimento, il teatro filmato,* il ritmo del *discorso.*
Giardino e cinema – come nessun'altra manifestazione artistica ha mai fatto nel corso del tempo – mettono insieme pittura, linguaggio, suono.
Fino al secolo scorso pittura e letteratura si sono contese il primato nella rappresentazione del giardino assecondando i rispettivi codici.
La pittura ha restituito l'immagine meno distante dalla realtà, ma l'immobilità di una tela non è fedele alle forme mutevoli di uno spazio, esposte alle intermittenze della luce durante l'arco dello stesso giorno, convenienti ai cambiamenti del mondo vegetale lungo le stagioni e alla vita stessa del luogo, così partecipe delle esperienze di chi lo abita.
Claude Monet rendendosi conto di tale carenza dipinge alla fine dell'Ottocento un intero ciclo dedicato al suo giardino di Giverny.
La letteratura, dal suo canto, si è affidata alla retorica del paesaggio: in quanto retorica applica le sue categorie stilistiche – *istruire, dilettare, commuovere* – al processo della narrazione mentre il tema paesaggistico è garante dell'estetica della visibilità.
Nel Novecento, con l'avvento dell'arte cinematografica, l'immagine del giardino, così dinamica rispetto alla fissità della pittura in virtù del montaggio e svincolata dai criteri del racconto, possiede all'interno della trama la possibilità di assumere il ruolo di protagonista determinandosi come *struttura profonda* che narra attraverso il visibile.
Il film di Peter Greenaway, *I Misteri del Giardino di Compton House,* si legge come un'inchiesta sulle modalità e le tecniche della percezione visiva, articolata su di una catena di allegorie legate ai vegetali, che guida l'intero intreccio.
Nei dieci film, in cui il giardino viene considerato come protagonista, l'intento è quello di mostrare le linee di forza e i caratteri ricorrenti delle connessioni visive sui modi e sui significati della narrazione.
Questi ultimi sono molteplici e appartengono a tematiche tradizionali e ad innovazioni che il linguaggio cinematografico esplora attraverso i tre livelli della rappresentazione.

La *messa in scena* è il grande piano che risolve i motivi e le unità di contenuto delle immagini. Il giardino può essere segno di potere (*Ridicule* di Patrice Leconte): il parco di Versailles permette di affrontare il rapporto del luogo con le istanze sociali, che alla fine del Settecento aprono scenari nuovi nella Storia. Il film mostra il giardino come uno spazio privilegiato della corte, teatro dei suoi fasti magniloquenti mentre la malattia e la morte colpiscono gli uomini che vivono nelle vicine campagne paludose.
Il gusto per gli spazi riposati nel *Giardino dei Finzi-Contini* di Vittorio De Sica è vicino alla tradizione dell'*hortus conclusus* che, distaccato e remoto, racconta la grazia composta di un vivere in villa, adatto a favorire l'esclusione e il senso di rifugio ma non più in grado di mettere al riparo dalle tragedie della Storia.
Il giardino è anche negazione del suo antico messaggio: l'idea di una possibile felicità, concessa agli uomini sulla terra quando propone nell'arte una rappresentazione di rottura degli *stereotipi* immaginativi, che è ricerca di nuove frontiere. Nel film di Joseph L. Mankiewicz, *Improvvisamente, l'estate scorsa,* il giardino di Sebastian appare come una visione rovesciata dello spazio edenico in cui i vegetali sono il segno della minaccia e della sopraffazione della natura sull'uomo.
L'impegno a reinterpretarli in maniera fantastica e lontana dalla natura è presente in *Mon Oncle* di Jacques Tati. Ma il giardino non dimentica mai di essere un argomento di grande serietà e i suoi elementi fondanti, l'acqua e la terra, diventano la polemica di Tati, garbata quanto incisiva e ancor oggi attuale sull'uso dell'ambiente.
Un singolo elemento del giardino quale il *labirinto,* figura legata al mito e all'interpretazione dei processi conoscitivi, attraversa tre film: come simbolo di un difficile percorso interiore entra nell'opera di Alain Resnais, *L'Anno scorso a Marienbad* mentre si assiste dopo un'intricata indagine ad una rivelazione nell'ultimo lavoro di Joseph L. Mankiewicz, *Gli Insospettabili.* Quanto poi al senso del perdersi e alla frantumazione della mente del protagonista in *Shining,* è abilità di Stanley Kubrick riversarli come shock di visione a carico dello spettatore in virtù di un un montaggio che destabilizza le categorie spaziali e temporali.
La *messa in quadro* è la modalità con cui le idee direttrici si esprimono attraverso la ripresa fotografica in quanto questa determina il tipo di sguardo da rivolgere a tali contenuti e la maniera con cui vengono colti dalla macchina da presa.

I film di P. Greenaway e di S. Kubrick esprimono una particolare attenzione su come rendere i rapporti tra cinema e pittura mentre Leconte si adopera a dar conto in modo decisamente personale di Versailles, uno dei luoghi più visti e fotografati del mondo. Infine la *messa in serie* che riguarda il montaggio e agisce sulla successione congiungendo i *frammenti di mondo* delle singole inquadrature in relazioni intrecciate e moltiplicate, talvolta complesse. Il film *I Misteri del castello del dado* è girato da Man Ray nel giardino *cubista* di Hyères in Costa Azzurra. Il committente porta il nome del visconte Charles de Noailles, che entrerà nella storia del cinema come produttore di film geniali, girati da artisti quali J. Cocteau e L. Buñuel. È un giardino catturato in un montaggio estremo e sperimentale ma con allusioni che lo legano a temi mitologici. Il luogo, in sintonia con il clima delle avanguardie artistiche dei primi decenni del Novecento e nello spirito delle esperienze sincretiche da loro poste in atto, brucia dal desiderio di essere giardino e molte altre cose ancora: enigma, sintassi poetica, quadro decostruito, home movie sofisticato. Applicando i tre livelli della rappresentazione al film di Stanley Kubrick, *Barry Lyndon*, i grandi parchi inglesi del Settecento risolvono la composizione in una *messa in scena* che è il tema storico così come la pittura del secolo l'ha consegnato nelle sue tele. Il secolo dei lumi appare nella *messa in quadro* del giardino come sintesi compiuta tra la natura selvaggia e il luogo idealizzato e geometrico di stampo francese. Questa *regolarità irregolare* del giardino inglese prende possesso dell'intera trama mostrando gli eventi da angolazioni contraddittorie in un *montaggio* di immagini che vogliono geometrizzare le passioni e al contempo rendere tumultuosi i dati della ragione in analogia con l'ambivalenza formale dei giardini.
Nell'ultima sezione di questo testo, secondo la formula d'uso nel cinema *Con la partecipazione straordinaria...*, si è voluto mettere in evidenza come il giardino, pur non egemone nei confronti della storia rappresentata, ne incrementi visione e trama in modo da potersi definire un *cammeo*, ovvero il momento di assoluto favore di una prestazione cinematografica.
Si facciano tra i dieci film segnalati due esempi: nel film di Luchino Visconti, dal titolo *Vaghe stelle dell'Orsa*, il giardino è la motivazione che porta la protagonista sulla via di casa: l'antica Volterra. Da occasione di rimembranze personali il parco, che la protagonista intende donare alla città, continua la concezione della vita e della morte propri della civiltà etrusca.

Nel film di Mary McMurray, *Il Giardino indiano,* il luogo – forte della sua presenza fin dal titolo, sempre la maggior sostanza informativa in relazione all'opera – è visivamente molto interpellato, ma costituisce solo un pretesto per narrare. Narra il formarsi e l'evolversi di un rapporto umano tra due donne di culture lontane e diverse a cui è dato il più memorabile degli scenari: UN GIARDINO.

SCENE
TAKE
ROLL
SOUND
DATE
PROD. CO.
DIRECTOR
CAMERAMAN

BARRY LYNDON

di Stanley Kubrick

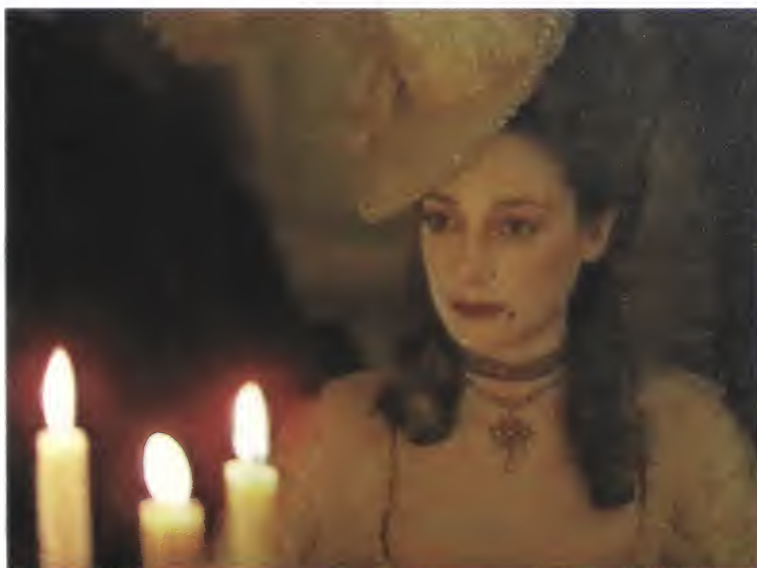
Barry Lyndon, ovvero, la resistibile ascesa di un avventuriero irlandese, che difatti tornerà indietro a precipizio – recitano le critiche. Ambientato nel Settecento, splendida la fotografia e squisito il commento musicale, il film è un trionfo di parchi e giardini.
E quando diciamo parchi e giardini, e quando diciamo Settecento, ogni attesa non risulta smodata. Il secolo, infatti, glorifica gli spazi di erbe e fiori e geometria con accanimento e capricci e offre di questi una documentazione pittorica indimenticabile.
Il primo dato offerto dal film nel dipanare il ritmo di una storia ricca di avventure è, per l'appunto, il riferimento ad una tradizione pittorica nel culto della visibilità.
Kubrick si è impegnato a fare di ogni inquadratura un'eco di un quadro suggestivo per raccontare una vicenda di uomini e di eventi: la vita del singolo e le sorti dell'Europa, allora impegnata nella guerra dei Sette anni.
La rappresentazione del mondo della natura che fa da sfondo,

Paesaggio d'Irlanda.

dal paesaggio esteso entra nei dettagli della foresta, del bosco, dei lunghi itinerari di strade dell'Olanda e della Sassonia per raccogliersi, infine, nella tipologia di un giardino.
La storia del protagonista, nel film l'attore Ryan O'Neal, che *ha il volto di un marito libertino del pittore Hogarth*, e di Lady Lyndon, l'attrice Marisa Berenson, resa identica *alla moglie del pittore Gainsborough*, prende inizio proprio in un giardino, nella seconda parte del film, il più lungo che Kubrick abbia mai diretto.
Prima del giardino il mondo della natura che Barry ha incontrato possiede i contorni della campagna irlandese nelle sue distese, percorse dagli animali, nei tetti di paglia delle case: un'aria domestica fatta di lavoro, economia e piccole risorse.
L'Irlanda: un paesaggio di acque, boschi, erbe. Indifferenziato e vario, ha quel tratto di selvatico e indomito che appartiene all'indole del protagonista.
Le danze sui prati, gli appezzamenti sagomati a colture, il grigio dei muriccioli, l'erba disordinata dei campi: un paese di esseri umani non generosi, pronti a piccoli calcoli, sottoposti alle dure leggi

del denaro, al conto spicciolo delle ghinee che possono fare felice e spingere al matrimonio la più incantevole delle ragazze.
La cugina Nora, che Redmond Barry bacia in una veranda, ironicamente benedetta dalla piccola statua di un putto, lo tradisce per un goffo capitano inglese, garante di sicurezze materiali. Barry, costretto ad allontanarsi da casa per la presunta uccisione del suo rivale, incontrerà le insidie del mondo in una strada nascosta nel bosco. Qui viene derubato e il luogo porta subito alla luce la propria natura simbolica che lo vuole adatto a rapine, incontri pericolosi, smarrimenti e ostilità. La foresta da sempre si oppone a quello che da sempre è lo spirito del giardino.
Altri luoghi, altri esterni si renderanno conformi alle sue esperienze che lo vedono impegnato in un arruolamento prima nell'esercito inglese, in seguito nel reggimento nemico che, ai tempi della guerra dei Sette anni, ha il nome di Francia, Svezia, Russia e Austria.
Gli scontri e le battaglie, la dura realtà di un servizio militare aspro, fanno di Barry un uomo pigro, dissoluto, senza principî mentre il paesaggio che lo attornia è puntiforme, regolamentato come un terreno di colture, infittito di divise: le divise dei soldati rosse, bianche e blu, simili a fiori nelle larghe piane degli attacchi.
Deciso a diventare agli occhi della società un gentiluomo, Barry prende ogni via dal disonore morale agli spietati e autentici momenti di sincerità.
Calcolatore d'istinto, ambizioso per scelta, capace per intelligenza percorre sale neoclassiche, entra in tempietti di elegante disinvoltura, ornamento dei palazzi; porta abiti di velluto, si incontra ed è servo e complice e compagno di libertini e giocatori d'azzardo. Siede ai tavoli da gioco accanto a nobili che – cipria, parrucca, nei e debiti – il regista mostra alla luce di candele: l'unica illuminazione che nel film è concessa agli interni in virtù di un sofisticato impiego, per la prima volta adottato nel cinema, di lenti *Zeiss* in uso presso la tecnologia aerospaziale.
Il film, inquadratura dopo inquadratura, dipende da opere pittoriche del Settecento inglese e non.
I paesaggi sono di Gainsborough e Constable; i ritratti di Hogarth e Reynolds; le conversation pieces *di Devis e Zoffany, di Wright, Stubbs, Chardin, La Tour, Longhi.*
Kubrick ha condotto un'operazione realistica non tacendo mai la mediazione artistico-pittorica da cui proviene ma, pur da una così esplicita e identificabile segnalazione, la verità storica prende un'immagine fantastica e trasfigurata tale da poter abitare il passato e il futuro.

Le divise dei soldati come fiori colorati nelle larghe piane degli attacchi.

Lady Lyndon diafana e malinconica.

Il regista ha creato un passato letto nei quadri con la volontà di ridargli una vita, non di copia, non di modello ma la forma di un'interpretazione della contemporaneità.
Il film può leggersi come rappresentazione del mondo e di una società vista e concepita *come ingannevole giardino,* in cui Barry entra per perdersi nel più intricato dei labirinti, quello del suo cuore.
Di questo luogo che non l'accetta ricacciandolo negli spazi ristretti da cui è partito – non a caso il primo giardino di Barry, l'irlandese, è un orto, una fattoria, galline ruspanti e grembiuli del lavoro – Kubrick offre una rappresentazione esaltante e conforme che diventa un modo di capire l'intera vicenda, gli uomini, l'uomo Barry, la società nella sua ricerca di un'armonia in un universo di conflitti.
Il giovane Barry entra con trionfante passo d'Irlanda nei giardini dell'aristocrazia quando vede la diafana Lady, che, in compagnia del marito paralitico, Sir Charles Lyndon, del loro bambinetto e del suo consigliere spirituale, porta a spasso le sue malinconie nei viali regolari e circondati da alberi ad arte potati.
È l'occasione per la sua ascesa sociale.
La natura è un trionfo; il giardino, uno specchio di vanità; la dama, morbosamente romantica. Il luogo, immediatamente, cessa di essere un occasionale sfondo e si appropria dell'emotività dei personaggi: nel caso di Barry, diviene teatro del suo inganno.
Questa doppia natura – legata al cuore per Lady Lyndon che ama Barry, legata al calcolo per l'avventuriero – si rende sempre più manifesta nel corso della vicenda e attribuisce al giardino una valenza ambigua e contraddittoria come i moti del cuore umano.
Lady Lyndon, intravista in un giardino, in un giardino pensata subito come possibile occasione di seduzione e di prestigio, catturata in un gioco di sguardi durante un gioco d'azzardi, è baciata da Barry in una lunga terrazza.
Ha inizio per l'irlandese la fine di un'esistenza sconnessa e vagabonda che gli ha fruttato solo qualche ricamo in più su magnifici pizzi e un certo numero di ornamenti di superficie. Entra nel castello inglese con un matrimonio celebrato ad un anno appena dalla morte di Sir Charles e diventa Redmond Barry Lyndon, che dispone di peschiere dalle acque immobili, stanze di verzura, architetture di vegetali.
Ma l'energia che ha posto in tali conquiste non si doma e la sua stessa forza lo condurrà alla rovina. Debiti, tradimenti, ancora spinte d'ambizione, una fortuna, quella della dote della Lady, che si sta spegnendo.

L'orto d'Irlanda da cui prende inizio la storia di Barry.

Barry, nelle tranquille acque del lago, su di una piccola barca, fuori dagli interni del lusso, dalle stanze sempre più ricche di quadri e di troppi beni recentemente acquistati non è, però, fuori dalla caparbietà del suo carattere.
Romanzeschi questi giardini che snodano le trame seduttive del protagonista: dal primo bacio in un'atmosfera di disincantata e signorile schivar noia di fronte a un giardino, coperto dalla notte.
Teatrali questi giardini, delicati, eleganti e antichi ove tra templi attici, obelischi ed urne le scene, una dietro l'altra, sono asservite allo svolgersi dell'azione che ha luogo in primo piano.
Di giorno, i luoghi vedono l'irlandese e Milady su di una barchetta dalla vela colorata che van per diporto. La scena racconta un'amorosa intesa e le acque interpretano l'aspetto ludico del giardino nel piacere di una passeggiata felice e di una sosta al riparo di occhi indiscreti.
In un'atmosfera diversa che pare lontana dal tempo, la vocazione alla raffigurazione del paesaggio nel film si fa intensa sagomando le acque che si addentrano nel pacato giardino e poetica a livello di struttura profonda mentre racconta emozioni.

Il secolo d'oro dei giardini.

Pare che i due si trovino su di un'isola che ha per confini il giardino. Un'isola che l'arte di creare parchi ha ereditato dalle cronache dei viaggiatori del Cinquecento in rotta verso il nuovo mondo che riferivano di luoghi galleggianti, verdi isolette sospese su laghi. Un'isola di diletto, rifugio, lontana da noie e rumori: amica della solitudine, dell'arte, della poesia, dell'amore.
Ma il giardino è anche altro e, se crediamo al giardino, affidiamoci alla sua ambiguità, dove tutto può essere vero e tutto falso: bello bellissimo, insidioso e ingannatore, anche questo è il giardino.
Accanto ad una nicchia, vicino ad una bianca statua, Barry è abbracciato ad una cameriera e le mani di Milady che l'ha scorto si stringono a quelle del figlio. La macchina da presa si allontana dalla *semisoggettiva*, vista da lontano di Lady Lyndon, per fare un primo piano del broccato ricamato di tralci vegetali, che è l'abito della dama. Il giardino, ora, è solo una privazione, una citazione, un dolore.
Le acque del lago sono ancora immobili, la barchetta è quella dei primi incontri d'amore. Ma Barry è solo e medita. Le acque calme sembrano indicare alla mente che si appaga della loro superficie orizzontale sogno

Durante la passeggiata lo sguardo di Lady Lyndon...

... coglie il tradimento di Barry...

... il giardino ora è il suo dolore.

e quiete mentre, nel profondo vischioso e opaco, filamenti, erbe e sassi si agitano simili ad anime in attesa di condanna.
Le acque, elemento di vita, sogno della madre e tema delle origini; acque fetali e fatali, ove nascita e morte si annullano e per cui nascere è uscire, morire rientrare.
Tempo intimo e spazio circoscritto, le acque, vaganti di elementi e misteriose, portano in sé il significato della vita interiore non scissa tra corpo e intelletto.
E paiono minacciare anticipando la sorte di un uomo destinato ad andare a fondo, nella misura in cui regna un fato individuale secondo il quale Barry è nato per conquistarsi una fortuna ma non per conservarla.
La bellezza e la cura dei giardini formali del secolo, di quelli che l'aristocrazia godeva, viene riprodotta in una prospettiva sicura, ai limiti del naturalismo, con una tecnica perfetta e avanzatissima.
Il parco che Kubrick ha scelto è quello di *Howard Castle*, nello Yorkshire, e attraversa la seconda parte del film come una pausa dalla durata di sette riprese all'interno del ritmo della vicenda.
In nessun tempo in Inghilterra c'è stata maggior inclinazione per i giardini come in questo periodo e il film ne mostra l'articolazione del linguaggio compositivo.
Il quadrato, la geometria più felice per un giardino; una vasta terrazza in mezzo alla quale sorge il palazzo con tre spaziose scalinate in pietra, l'una nel mezzo, e due laterali che conducono ad uno spiazzo.
La visione del luogo è organizzata lungo le linee di fuga della prospettiva che ospita azioni e persone mentre danno movimento alle immagini percorrendole.
Le fontane e le statue, i tempietti e i padiglioni, le arcate verdi e di sasso, tutte le forme irregolari della natura – alberi sparsi e il lago dalla forma sinuosa – creano l'equilibrio di questo *giardino all'inglese*, oscillante tra le forme classiche dell'architettura, il dinamismo degli elementi naturali e un paesaggio libero e silvestre. È la *regolarità irregolare* di tale luogo che le riprese fissano prendendo come punto di partenza il fermo-immagine di un quadro dalle vaste dimensioni in cui il castello fa da *sfondo*, gli spazi del giardino si risolvono ai suoi piedi e la levità dei rami e delle foglie, mossi dal vento, è promossa a *figura*.
Non a caso è il Settecento il momento storico in cui la sensibilità per il mondo visibile diviene una categoria soggettiva nel significato e nel termine di interiorità. Il giardino, erede di passate e folgoranti

Howard Castle e il suo paesaggio.

glorie, cerca una sua libertà e uno statuto che abbia funzione non solo ornamentale o di attestazione di potere ma partecipi in modo attivo al colloquio con i sentimenti.

In *Barry Lyndon* il giardino è conforme al carattere del protagonista e dell'avventuriero possiede la perduta innocenza, il tratto dell'ambiguità e la carica vitale.

Il luogo non è innocente ma solo interessato ad una fantasia, ad una nostalgia d'innocenza che gli uomini hanno perduto con l'esodo dall'Eden e che in ripetuti tentativi hanno poi cercato di ricreare sui giardini della terra.

Nel suo porsi con immodificabile eleganza nel corso del film, nel suo miracolo d'ordine e di simmetria, tradisce, fotogramma dopo fotogramma, lo sforzo di sentirsi sempre all'altezza di un compito assegnato e poi omesso.

La sua bellezza è anche la fatica dei tanti che lo accudiscono e il dispendio di chi l'ha voluto.

Nel film sfilano le eleganti strutture in pietra, sintesi di intervento

umano e ambiente, segreto e miracolo di un connubio, concesso
dalle tecniche compositive proprie dell'arte di creare parchi.
La bellezza di questi luoghi è data dalle disposizioni volumetriche
e resa nelle convergenze dei lunghi viali, che alternano gli spazi aperti
e soleggiati e i boschi, a lato, fitti d'ombra; l'armonia delle proporzioni
fa riferimento a terrazze e prati seguendo l'altezza delle pareti di verde
e la larghezza delle passeggiate. I gruppi di alberi a boschetto,
in simulato disordine ai bordi del parco, soddisfano la fantasia nel suo
bisogno di lanciarsi verso l'indeterminato, che la macchina da presa
né svela né indaga.
Ciò che è esterno al giardino lo si percepisce soltanto seguendo la legge
generale d'armonia che regola il film nella creazione di effetti
di dissolvenza sulle forme arboree e sui colori che, avvicinati
dall'obiettivo, sorprendono mentre le grandezze, riducendosi o
ampliandosi a seconda del punto di vista dell'inquadratura, hanno
una loro cadenza e un loro ritmo.
Nessun dettaglio viene mancato dalla ripresa cinematografica:
nella distribuzione di luci ed ombre gli angoli delle costruzioni in pietra
sono convenienti alle vibrazioni del fogliame come ai rapporti
combinatori con il paesaggio. Le immagini dei fiori apportano
una grazia tardiva, supplementare, rara al giardino in quanto questo
è focalizzato su altri elementi di composizione quali la pietra, l'acqua
e il sempreverde.
Gli alberi tosati, le bordure in sagoma, i gruppi arborei ben collocati,
prospettiva più simmetria, creano un paradiso di soste, decoro e riposo,
mosse e immobili, quasi fissate in un destino di bellezza a cui non
possono sottrarsi.
Il giardino reale muta, il giardino che si vede in un film impoverisce
ed aggiunge. Aggiunge la fantasia del suo mutamento, chiamando
in causa, anche solo per un attimo, la capacità in chi l'osserva
di immaginarlo coperto di neve, con gli alberi che vedono a terra il loro
fogliame o quando il caldo strina i petali dei fiori.
Impoverisce in quanto il fotogramma separa, distingue, gerarchizza
e anche nell'inquadratura più estesa condiziona il punto di vista di chi
osserva con l'obbligo imposto dall'angolazione della ripresa.
Per raccontare e reinventare il passato, Kubrick entra nel luogo, che
è per eccellenza uno dei segni più forti dell'uomo.
Il giardino.
Il Settecento è un secolo di grande complessità, ove nascono le antinomie:
la più rilevante è quella tra ragione e sentimento.

Il Settecento è tempo storico chiaro e ambiguo: è il passato ma anche il presente e il contemporaneo del pensiero e della storia delle idee e i suoi luoghi interni o esterni regolano la vita di un uomo che è visto lentamente invecchiare da un capo all'altro del film.
Il primo amore e il suo fallimento amaro; la rapina di cui Barry è vittima; l'arruolamento e la prima battaglia; l'atto di eroismo; la diserzione e l'intrigo spionistico; il gioco d'azzardo... E Raymond Barry e Lady Lyndon nella perfezione dei giardini, immagine di una sintesi finalmente raggiunta di cuore e ragione.
Come tanti quadri i luoghi aspettano i personaggi che entrano per morirvi, fissati in un'immobilità, quella dell'opera d'arte, che gli uomini non possono raggiungere nella sua perfezione.
Ad uno schema d'ordine, quale quello proposto dal giardino, non si adeguano gli impulsi di Barry, più vicino ad un paesaggio libero e appassionato di vasti spazi, florido duellante, sparatore e schermitore d'eccezione nei tanti scontri affrontati all'ombra degli alberi, calpestando l'umida erba, sotto l'occhio di grigi padrini.
Uno spazio naturale che Barry controlla con istinto e sensi svegli quando, a torso nudo, lotta contro un compagno d'armi tra gli incitamenti degli altri soldati.
Uno spazio naturale ancora quello in cui – camicie bianche e volto aristocratico dell'avversario – la punta della spada tocca la seta del corsetto e costringe il riottoso ad assolvere i debiti di gioco.
Uno spazio naturale a cui Barry concede il dinamismo di un evento, un ritmo vivificante, facendo del bel quadro una foga del vivere, non uno specchio pronto ad accogliere un'immagine.
E sono solo belle immagini i *campi lunghi* che abbracciano le feste nel giardino mentre Barry assiste da gran signore alle occasioni di incontri mondani, di celebrazioni e di inviti.
Come scenografia di una passione non solo amorosa ma ben identificato nei vantaggi incommensurabili che può offrire all'irlandese brillante, il luogo ha la funzione di diventare osservatorio privilegiato.
Oltre il giardino, al di là dei suoi privilegiati confini e dei suoi rituali di lusso e di stile, sono la terra, la campagna, la tenuta che possono offrire rendite e potere.
A tal proposito è la madre, regista della vita del figlio, che in un *campo medio* fornisce – Redmond in piedi, lei seduta su di un muricciolo, giardino sullo sfondo – preziosi e ben calcolati consigli perché lui si adoperi per ottenere il titolo di Lord. Quel suo modo faccendiere e preoccupato placa per un momento la smania di perfezione del luogo

non negandone però lo spirito. Il giardino, infatti, ha sempre un'anima fatta di conti e di spese, una valenza economica che riesce a mascherare nella naturalezza e nell'eleganza.
Ma i bei padiglioni dalle tende colorate, il teatro allestito per le occasioni di feste, la calma *promenade* delle dame non convincono Barry a fare del giardino una raggiunta pace dello spirito: solo un'alternativa al disordine di un uomo che ospita e bontà e spregevolezza insieme.
Accanto ad una felicità d'apparato il parco raccoglie anche i momenti del dolore, della tragedia, del lutto.
Scorre il corteo che segue una bara.
Il figlio di Barry e di Lady Lyndon è portato alla tomba mentre si scandiscono le parole della liturgia funebre. Terra, abiti neri, bara bianca. Tira vento. Vento e terra si legano alla morte nel luogo-giardino, nato nella mente dell'uomo da una sovrabbondanza di sogni e da un eccesso di sofferenze, per le quali si reclama una tregua.
E se luogo deve esserci per i morti, questo sarà un giardino, che il film identifica facendo attraversare dal corteo funebre un sentiero rettilineo e bianco: una fila di alberi e, al di là degli alberi, le linee gotiche di una cappella, in lontananza le acque.
La polivalenza del luogo è sempre tradotta nel film attraverso episodi, a questo legati.
Barry, come già è capitato all'umanità, non riesce a far suo un frammento di paradiso caduto sulla terra, forse perché non è dato agli uomini il possesso di una felicità duratura. Forse, seguendo il *plot*, perché ha natura ambigua sospesa tra il bene e il male, tra tentazione e fermezza. E il discorso sull'individuo Barry può allargarsi a quello riferito ad un secolo, anch'esso sospeso tra *clarté* e ombre. Un secolo che crea i giardini più complessi della storia dell'umanità riversando in questi una pluralità di domande e facendone un'inchiesta di valori estetici, etici, filosofici.
Un sapere più che millenario ha lasciato le sue tracce in quell'arte di creare parchi che sono di gusto classico, di enfasi rinascimentale, di illusionismo barocco e, per la prima volta, sentimentali. Partecipativi di vita e sorprendenti in quanto i loro decori vengono percepiti in maniera diversa rispetto alle significazioni precedenti. La rovina e il reperto non sono più visti come citazione archeologica, ma, nostalgico, l'antico consola e istruisce ad un tempo.
Questi giardini sovrappongono molte identità e sono visti nella prospettiva storica come spazio che concede anche al sogno

di appoggiarvi le sue ali, narrando nel loro realismo l'impossibilità di essere tali in quanto fanno parte di *A romance of the last century, Un romanzo del secolo scorso* – come recita il sottotitolo originale dell'opera di W. Thackeray, da cui è tratto il film. Vaganti pertanto in quel mondo indistinto di sapere e sognare, nell'ambiguità dolce della verità e della finzione.
Come i grandi architetti del paesaggio nel Settecento, come J. Addison, A. Pope, W. Kent e Capability Brown, tale è nel metodo l'azione di Kubrick.
I teorici inglesi avevano sognato natura e arte decretando ad un tempo il valore dell'apprezzamento estetico nelle opportunità visive riferite allo scenario naturale. Venne prevista nei giardini l'abolizione di un confine ben segnalato a favore di una linea di demarcazione, un vero e proprio fossato, nascosto in modo tale da segnare il passaggio senza interrompere il panorama.
Kubrick entra ed esce dai luoghi senza stacchi con riprese che paiono continuare le sale del castello nelle soste delle stanze verdi e le geometrie appaganti dei giardini lungo i corridoi spaziosi dei palazzi. E se due mondi diversi abitano palazzi e giardini, l'uomo e il vegetale, la loro fusione è data dall'indole di Barry, rigogliosa e potente *come il turgore* che in botanica permette la consistenza, lo spessore, la vita e la crescita alle piante.
La compattezza della figura di Barry e della sua sorte legano uomo e natura in un destino che possiamo chiamare di libertà, che non si piega ed è sempre in salvo.
Barry attraverso i suoi comportamenti scivola da un falso nome ad un altro, da un'ambigua identità ad una conclamata posizione non tradendo mai se stesso.
Quando la realtà dell'intreccio prende il sopravvento, la decisione sulla sorte di Barry la fornisce un duello con il figliastro Lord Bullingdon. Stremato da un antico rancore, l'aristocratico sfida il patrigno e con l'urlo della vendetta lo colpisce.
Mentre entra in carrozza, privo di una gamba, cacciato dal castello, dai giardini, dall'Inghilterra, accompagnato da quella caparbia che è sua madre, con una rendita di cinquecento ghinee all'anno, Barry lascia un mondo composto ed evoluto, cinico ed impenetrabile dove ancora si svolgeranno rituali e seduzioni, intrighi e calcoli.
E non scompariranno certo la bellezza e la disarmonia, la ricchezza e la povertà, la bontà e la meschinità mentre la voce narrante che del romanzo di William Makepeace Thackeray, *The Luck of Barry Lyndon*,

Le Memorie di Barry Lyndon ha raccontato la sceneggiatura di Kubrick, si tace.
Il romanzo, scritto nel 1844 e inizialmente pubblicato a puntate sul *Fraser's Magazine*, è un'autobiografia, accompagnata da note esplicative in cui l'immaginario curatore, Fitz-Boodle, aggiusta in parte il racconto di Barry.
Nella versione cinematografica questa figura rimane nel suono di una voce fuori campo che della prima pubblicazione a puntate recupera la divisione del romanzo in due parti: l'*ascesa* e la *caduta* del protagonista.
In tal modo la trama appare simmetrica e speculare e tra compostezza e naturalità Kubrick mette sotto il fuoco delle sue riprese l'intero mondo del Settecento.
Il punto di vista da cui osservare le immagini e percorrere la storia è guidato da un commento esterno, talvolta risolto nel tono dell'ironia, in altri casi affidato al commento moralistico, spesso alla verifica di un dato oggettivo.
La voce narrante, però, non interpreta mai i luoghi detti giardini o la natura in genere per lasciare alla passione e all'interesse di chi osserva la libertà di percepire e di giudicare.
Del resto anche nel romanzo, nella lettura dunque che in prima persona Barry fa della sua vita, non trova spazio quasi mai una valutazione che non sia legata alla vicenda nei suoi aspetti più salienti, più avventurosi, meno riposati.
Solo le immagini, pertanto, solo il film, in verità, chiamano in causa i luoghi di fasto e di potere: palazzi, castelli, giardini.
Al genio visivo di Kubrick non interessa la storia al fine di narrare il destino dell'individuo o di una società, ma per dar luogo alla celebrazione di un mondo di forme, rimaste memorabili nella storia del cinema e nella mente di ogni spettatore.
La preziosa ricostruzione nelle sue strette e perfette verosimiglianze veste il Settecento di abiti meticolosi.
Come dentro una *teca*, protetti dalla polvere e dalla luce, scorre un mondo di persone, viste in un processo di dissoluzione e di morte.
A questa folla di aristocratici, popolani, libertini, uomini d'arme, dame di casta e ignote fanciulle, i cui volti sono il viaggio *dentro la pinacoteca del secolo*, la versione cinematografica fa stare accanto una distesa di luoghi: un paesaggio di cui Kubrick cura l'espressività formale.
Barry entra nel luogo-giardino con la sua natura aspra anche se del rovo conosce la dolcezza e del pruno il biancore, come dicono i poeti. Il suo

Come dentro una teca...

peccato non è la grande disubbidienza che ha fatto perdere l'Eden agli uomini, ma, più in basso, la cronaca di una vita in esubero. Come nei romanzi del Settecento, come nel *Candide* di Voltaire, ove Candido e Cunegonda sono cacciati dai giardini della Vesfalia perché colti in peccato d'amore, come in *Clarissa* di Samuel Richardson, che lascia in fior d'indipendenza gli orti paterni, la perdita del luogo-giardino ricade sulle spalle dell'uomo come impossibilità di vivere uno stato originario perfetto, riferimento d'obbligo di ogni esperienza storica.

L'arte del bel morire in un giardino, quando si è inglesi.

I Misteri del Giardino di COMPTON HOUSE

di Peter Greenaway

Inglese. Classico. Manierista-neobarocco. Romantico. Enciclopedico.
È il giardino di Compton House di Greenaway.

Inglese

Il giardino inglese alla fine del Seicento, periodo storico in cui si svolge la vicenda del film, ha una lunga storia alle spalle: ascendenze dirette o sognate dai grandi modelli dell'antichità e una vibrante letteratura che lo descrive più di quanto faccia la pittura inglese del tempo, tesa alla ritrattistica.
È stato il giardino del filosofo F. Bacone, luogo di asimmetrie e di varietà, mutevole e pittorico.

Nella gioia di una primavera perenne ha prodotto senza l'opera umana frutti per il paradiso di Adone nel poeta E. Spenser e ha dato corpo alle similitudini inesauribili di W. Shakespeare.
Il *Paradiso perduto* di J. Milton è poi sceso, senza tentazioni e senza Eva, in quel bel vivere in casa con giardino, come proclamano i versi di A. Marvell.
The Draughtsman's Contract, titolo originale del film, racconta un giardino geometrico, elegante, ben strutturato e ripartito secondo forme previste e organizzate.
Ottima a tal fine risulta la collocazione della villa con giardino: nella realtà, una dimora aristocratica della vecchia Inghilterra, situata nel Kent, al confine con il Sussex, detta *Groombridge Place.*
Il regista afferma che all'estate del '76 risalgono le sue prime idee sul film mentre leggeva *La Jalousie* di A. Robbe-Grillet rimanendo molto affascinato dalle descrizioni dell'ombra che correva lungo i muri.
Nel contempo disegnava per varie ore al giorno un antico convento vittoriano a Wardour seguendo gli spostamenti di luce e ombre. Intorno a lui la vita era fatta di interruzioni e di gesti quotidiani.
L'ombra, i disegni, l'interruzione: da tutto questo è nata la sceneggiatura di *Compton House.*
Neville, il protagonista, un disegnatore e paesaggista alla moda, deve eseguire dodici disegni della tenuta di Compton House secondo le modalità previste da un contratto, stipulato con la proprietaria, signora Herbert.
Il contratto prevede gli obblighi del committente e dell'artista, che esige sia inserita una clausola tale da renderlo per spirito d'iniziativa, singolarità della richiesta e valutazione sui rapporti umani, uno spirito del tutto degno del cinismo erotico che la letteratura e l'arte in genere del Settecento esploreranno con feroce capriccio.
Neville, infatti, chiede di incontrare la signora Herbert in privato e di soddisfare le proprie richieste in relazione al piacere con lei, secondo le modalità e i tempi da lui stesso fissati.
Il tema del contratto, oggetto di riflessione filosofica presso la cultura inglese del tempo, consente di caratterizzare una società in un momento di forte ascesa, che nella transazione economica individua un elemento di ordine e di gerarchia nei rapporti tra gli individui.
Neville, richiedendo l'uso del corpo dell'aristocratica, è compiaciuto da tale gesto che trova nell'umiliazione della controparte, resasi disponibile a subire, un senso di rivalsa e riscatto sociale.
Secondo Greenaway nella vita due sono i cardini attorno cui tutto ruota:

Tutti i disegni della tenuta di Compton House sono opera di Peter Greenaway.

il sesso e la morte.
Il denaro, per lui, è già compreso nelle manifestazioni della sessualità. Nella lunga storia del mecenatismo il rapporto artista-committente ha sempre presentato connotazioni a dir poco ambigue e nella storia dei giardini si conoscono episodi dall'esito fatale. L'artista porta in sé il segreto dell'opera, di cui è gelosissimo, mentre il committente esige l'esclusività, disposto a pagarne il prezzo non solo in termini materiali.
Particolarmente emblematico il caso di Vaux-le-Vicomte, in Francia. Il sovrintendente generale delle finanze francesi, N. Fouquet, realizzò in virtù di mezzi personali vastissimi un giardino, che è una delle più straordinarie rappresentazioni dell'arte dei giardini classici, per guadagnarsi le simpatie del suo re, Luigi XIV e nella speranza di diventare ministro. Il monarca vi giunse per una grandiosa festa in suo onore, accompagnato da migliaia di ospiti. Quando i festeggiamenti si conclusero il sovrano, acceso dall'invidia e pieno di collera, provvide

immediatamente alla rovina di Fouquet destituendolo dalla carica che ricopriva con l'accusa di aver rubato i soldi dello Stato al fine di condurre a termine quest'opera. Subito dopo, il Re-Sole iniziò a pensare ad una reggia con giardini ancora più solenni. Si chiameranno Versailles e verranno allestiti sotto la guida di coloro che avevano creato la meraviglia di Vaux: l'architetto L. Le Vau, il pittore e decoratore Ch. Le Brun e l'ideatore del giardino, André Le Nôtre.
Il film, che inizia mostrando la scena della stipulazione del contratto, propone a suggello l'aneddoto di un architetto, scaraventato giù dalla cascata da lui creata, per sottrarre il suo committente dal folle timore che potesse riprodurre quanto ormai era solo del duca di Courcy.
La sceneggiatura del film si compone di dialoghi brillanti, doppi sensi a carattere sessuale – vere e proprie acutezze – e una foga d'intrigo, vendette, stupri, omicidio, conformi alle pièces del teatro della Restaurazione.
A Vaux-le-Vicomte come a Compton House si scontano due colpe, ugualmente rovinose: l'arroganza e l'innocenza.
Forse innocente Fouquet, che in cinque anni su terre pazientemente acquistate a partire dalla sua giovinezza realizza un sogno talmente perfetto di cui gli sfugge la portata d'insolenza agli occhi del suo re.
Egocentrico il nostro Neville, troppo sicuro di sé, sfrontato fino all'eccesso, ma anche così ingenuo da non accorgersi delle macchinazioni che lo condurrano alla rovina. Le donne della famiglia Herbert – madre e figlia – elaborano, infatti, un piano d'ingegno che, mentre acconsente all'iniziativa sessuale dell'artista nei confronti della madre, porta la figlia ad offrirsi negli stessi termini e sotto le medesime clausole all'intimità con il disegnatore, ben lieto di accettare.
Il complotto risponde alle esigenze familiari di salvare un patrimonio, una dimora, un giardino garantendone la successione con la nascita di un erede, che il borioso e impotente marito tedesco della giovane Herbert non è in grado di assicurare. Inoltre la trama consente con il metodo più estremo alla matura Lady di vendicarsi nei confronti di un marito adultero, a tal punto indifferente da preferirle proprietà, giardino e cavalli. Il corpo di Mr. Herbert è ritrovato nelle acque ferme di un fossato, che lui stesso non aveva mai permesso fosse ripulito dalle alghe compatte e stagnanti per farlo assomigliare ad un prato.
L'epilogo della vicenda comporterà di necessità la morte di Neville, divenuto inconsapevolmente un troppo scomodo testimone: morte decretatagli con l'accusa di essere l'autore dell'omicidio.
Il giardino viene decostruito da parte del regista fino a diventare gioco

sofisticato, esercizio matematico e astrazione verdeggiante.
Dietro tutto questo verde anche la sensualità della castellana è destinata a sparire; Neville a morire; i suoi disegni a dissolversi nelle fiamme di un rogo.
Resta il giardino.
Compton House, in fondo, aspira a divenire un modello dell'arte del bel morire in un giardino, quando si è inglesi.
Neville con il suo passo di danza, il cappello dalle larghe piume,

gli abiti sempre rigorosamente bianchi-neri contro il chiasso dei colori portati dagli aristocratici e i toni della campagna, si dispone al lavoro. Le sue mani guantate si accingono a vergare fogli immacolati: accanto matite, strumenti ottici, doppi e gemelli, allestiscono la scena che è l'inchiesta figurale del film: come riprodurre un oggetto, un paesaggio? Quale può essere il rapporto tra il reale e la realtà che si vuole rappresentare? Lucidissima è la risposta della sceneggiatura che fa dire alla giovane Mrs. Herbert:

Io credo, Mr. Neville, che un uomo intelligente possa essere soltanto un mediocre pittore, perché dipingere richiede una certa cecità, un parziale rifiuto di accettare tutte le possibilità.

L'atteggiamento di Neville è, invece, materialistico e oggettivo, al limite di un'ossessione. Squadra i suoi fogli con tratti sottili di righe che contengano una riproduzione scalare della realtà delle scene, previste secondo uno dei canoni fondamentali del gusto paesaggistico inglese da un punto d'osservazione fisso e immutabile. È molto rigoroso nell'impartire ordini alla servitù perché nulla di accidentale venga

Il metodo con cui Mr. Neville si accinge all'opera.

ad interrompere la scena paesaggistica. Non aggiunge nulla che possa intrattenere rapporti con la fantasia o con l'invenzione personale in quanto sarebbero cause di travisamento del dato oggettivo imposto dalla natura, maestra suprema.
La sua cultura della visione è dunque quella richiesta per interpretare il giardino classico.

Classico

Per cogliere il paesaggio che ha di fronte Neville si serve di una strumentazione ottica affascinante, antica, di conoscenza e d'uso presso grandi maestri quali Canaletto e Dürer.
Per Greenaway, lo *scaraboto* – tale è il nome del rettangolo utilizzato dai pittori e prestato al film – ritaglia uno spazio visivo del tutto identico a quello che il cameraman vede attraverso il mirino.
In tal modo vedendo il film si prende coscienza di tre possibili e differenti *rappresentazioni* della realtà. Attraverso la cornice di uno schermo gli spettatori vedono l'inquadratura del cameraman che, a sua volta, riprende la visione del pittore.

Curiosamente Greenaway afferma di aver scoperto che i paesaggi
di N. Poussin e di C. Lorrain, di cui tiene conto nella sua opera, hanno
in tutta esattezza le identiche proporzioni dello schermo
cinematografico, 1:1.66.
Per quanti sforzi compia Neville nel tentativo di esprimersi
in un ordine complesso e dettagliato, non riesce, però, a far luce
su alcuni elementi che in qualità di tracce iniziano ad apparire
nel giardino. Una camicia strappata; un paio di stivali abbandonati;
un farsetto con una lacerazione proprio nel punto in cui si trova
il cuore; una scala appoggiata al muro sotto una finestra; un cavallo
senza cavaliere che attraversa i campi.
Indizi apparentemente slegati, estranei, sospetti riferiti alla figura
del signor Herbert e alla sua morte.
Ma il disegnatore, che pur li accumula nei suoi fogli in scrupoloso
ordine d'apparizione, continuamente corretti e aggiunti, non li decifra,
catturato dal solo mito della riproduzione rimanendo come colui che,
per eccesso di vedere, *non vede* nulla.
Il film indaga il rapporto tra visione e conoscenza dimostrando come
queste non siano coincidenti. La realtà ama mutare e celarsi:
il vedere e il capire non l'interpretano completamente in quanto

per coglierne il mistero occorre anche saper rinunciare alla capacità di visione e sospendere la possibilità dell'intendere.
In un film, caro a Greenaway, *Blow-up*, M. Antonioni realizza una sorta di giallo attraverso una sottile metafora sulla soggettività della percezione. Un giovane fotografo alla moda della swinging London degli anni '60 ad ogni ingrandimento fotografico scopre ignoti particolari inquietanti che lo porteranno a trovare un cadavere nel sereno parco dell'East End e ad una crisi personale dovuta all'incapacità di distinguere la complessità del reale.
Per capire e vedere un giardino occorre pensarlo come parte del mistero della natura che si apre ad una rivelazione progressiva, spesso contraddittoria e sotto mutevoli aspetti.
Il giardino, reso nei candidi fogli del disegnatore, sta solo dietro alla verità e all'armonia manifesta del mondo naturale e la sua rappresentazione non si allontana dal principio dell'imitazione, a cui hanno sempre guardato i modelli della teoria classica.
Tale regola doveva riflettere l'ordine dell'universo naturale nella sua sottomissione alle leggi della meccanica newtoniana – nella dimora degli Herbert c'è, a riguardo, una citazione nell'*Omaggio a Isaac Newton* del pittore Januarius Zick – e ai fondamenti del razionalismo cartesiano.

Ragione e ordine appartengono alla natura e debbono agire come limite espresso sulla libertà e forza creativa dell'artista.
Lo stile classico, ereditato dai giardini francesi, entra in Inghilterra dopo il 1650 per accondiscendere alle predilezioni dei cattolici Stuart; in seguito, con la casa d'Orange sul trono, il gusto si indirizza verso altre esperienze, più affini a quelle dell'Europa protestante.
Accanto all'impianto di grande rappresentanza e regolarità dei giardini francesi, imponenti nella loro struttura e nelle masse di alberi e piante rampicanti sempreverdi di gran lunga superiore alla quantità dei fiori, si inizia a prendere in considerazione l'atmosfera intima e raccolta del *Dutch Garden*, il giardino olandese, così carico di fiori e di alberi da frutta, cercato per il riposo e lo svago.
Alla fine del film, quando Neville ritorna nell'aristocratica dimora per compiere il tredicesimo disegno – *Il monumento dell'uomo a cavallo* – escluso dal contratto, sul luogo trova, pieno di chiacchiere, un paesaggista dell'Aja, che sta discutendo su progetti di nuovi abbellimenti – colori, dighe, campi allagati, lago ornamentale, meno geometria – e si prodiga in un'intensa propaganda fiorista.
Il fiore è stato a lungo esiliato dai giardini in quanto la sua natura più vicina alla sensibilità che alla volontà operosa, al mutamento più che

alla durevolezza, non si accorda alle esigenze di chi si accinge a creare parchi.
Gli *horti romani,* legati ad una concezione sociale di stampo pragmatico, non coltivavano altro al di fuori della rosa e di poche altre varietà mentre disegnavano gli spazi esterni delle ville in proporzioni adeguate al potere economico dei proprietari.
Nel giardino medievale si coltivavano i fiori della devozione religiosa tenendo ben lontana dallo spirito del luogo l'interruzione estetica che la bellezza del fiore sempre comporta.
Nel periodo rinascimentale, la cui concezione del giardinaggio regolare è ben presente nel giardino di fine Seicento, il fiore aveva dimora solo in isolati parterre. Al cromatismo che questo è in grado di fornire si sostituiscono pietre e sabbie colorate e le sue suggestioni sono reintegrate dai giochi d'acqua, dalle siepi modellate con le forbici e tirate a filo.
Sarà solo la cultura barocca a inaugurare la stagione dei fiori di cui farà bella mostra nelle specie esotiche, portate in Europa dai grandi viaggiatori, reduci dalle rotte verso il nuovo mondo. Tulipani, glicine, camelie, forsizie dispongono passeggiate interrotte da cespugli fioriti e i vialetti creano l'effetto di una primavera perenne.
Nel giardino barocco di *Compton House* le zone fiorite, a macchia, completano il godimento che si trae dall'esperienza di un giardino con la gioia dei sensi, a cui non manca la soddisfazione della mente, data dalle composizioni dell'architettura e il compiacimento del gusto istintivo, legato agli aspetti del paesaggio liberi e selvatici.
Il giardino *all'italiana* della dimora degli Herbert presenta una dinamica delle prospettive tra livello superiore e parti sottostanti: è difatti collocato vicino ai prati inferiori, come appare nel secondo disegno di Neville.
Nei giardini rinascimentali tre nuove qualità prendono forma come caratteristiche imprescindibili e punto di forza delle nuove concezioni. Un accentuato rilievo e interesse per il culto dell'antichità; una valutazione mondana e non più religiosa della rete dei significati simbolici-allegorici; nuovi fondamenti concettuali, di impianto scientifico, collegati allo studio dell'aspetto architettonico.
Le sculture, al di là della funzione ornamentale-estetica, devono rispondere ad intenti connessi all'erudizione e al sapere.
In *Compton House,* la statua di Mercurio – raffigurata nel quinto disegno di Neville – racconta un mito di grande articolazione contenutistica, ove accanto ai temi della comunicazione e dell'amore, il dio è preposto

al culto della terra come colui che protegge il pastore con la virtù di rendere feraci i pascoli.
Gli animali da pastura si aggirano tranquilli sui campi di Compton House e anche l'imperioso Neville mentre esegue la veduta della casa dal colle – terzo disegno – permette loro di continuare a vagare.

Mercurio è il dio del viaggio: apporta prosperità e guadagni e si colloca tra la vita della natura e quella dell'uomo. La sua statua, posta sulla strada, alle porte d'ingresso delle città e delle dimore, guidava il viandante sulla buona via e, per volere di Giove, si prendeva anche il compito di condurre i morti nel regno delle tenebre.

Nel dio non vi è nulla di fisso, di stabile o di permanente: è signore degli equivoci e architetto dell'inganno. Sicuramente il suo genio aleggiava sopra la stesura del contratto di Compton House e ne spiava l'ambiguità della formulazione.

Un'altra statua era spesso collocata lungo i viali dei giardini: la mite e terribile Persefone.

Nel film non è presente nell'aspetto di statua coronata d'edera e faci in mano, ma è per ben due volte raccontato e per esteso detto il suo mito.

Porgendole il frutto del melograno, Plutone tenne con sé Persefone nel regno degli Inferi. Avendo, ignara, mangiato il seme della melagrana, Persefone fu costretta a passare una parte di ogni anno sottoterra. Durante il qual tempo la madre Cerere, dea della terra, dei giardini, dei frutteti e degli orti, si aggirava, pazza e triste, furiosamente rifiutandosi di porgere al mondo il bene della fertilità. Per far tacere l'ira e la disperazione di Cerere, Plutone, su ordine di Giove, restituì Persefone alla madre per i mesi dell'anno in cui si aprono alla vita nuovi fermenti e rinnovati germogli. Anch'essa come Mercurio partecipa della morte come della rinascita ma appartiene, lei sola, al regno del buio e alla luminosità dei campi da mietere.

I giardinieri inglesi hanno fatto di tutto per sconfiggere l'influenza della melagrana – grave pericolo per la fecondità della terra – costruendo luoghi come serre e, dopo averli eretti, riforniti e pazientemente curati, cosa vi coltivano? Ma, sì, la melagrana.

E così il cerchio si chiude un'altra volta.

Morale per i giardinieri e per le madri con figlie femmine – si recita nel film.

Di rado le piante di serra sono fertili, ma fertili quanto basta per generare allusioni. Anche allusioni visive: il succo della melagrana può essere scambiato per sangue: il sangue di un neonato e il sangue di un delitto.

Nel bianco e nero dei suoi disegni Neville non vede il rosso del sangue sulla camicia che appartiene al proprietario ucciso mentre la giovane signora Herbert, ingravidata dal disegnatore, darà un erede. Così Compton House potrà continuare e il cerchio si chiuderà ancora una volta sulle sue terre, sui suoi giardini, orti e frutteti.

Botanica e mitologia narrano la storia di un giardino dalla parte di un architetto di artificî quale è Greenaway, che ha studiato la vita come un pittore antico di paesaggi e vi ha trovato le inquietudini del mondo contemporaneo.
Nel giardino delle delizie – le mature delizie della signora Herbert, la splendida attrice teatrale Janet Suzman – il profumo è quello del cedro, gli alberi di pere raccontano la seduzione del seno e, dopo la stagione delle mele, si beve il sidro. Nelle allegorie sessuali dei frutti si cela secondo il regista il linguaggio per noi perduto con cui la pittura antica consegnava i suoi simboli ad un pubblico in grado di comprenderli alla lettera e sotto travisate forme.
La melagrana: frutto vietato, frutto permesso agli amanti prima del loro ultimo incontro. La melagrana, dai tanti chicchi, propizia alle spose come augurio di prole, è il frutto guida delle moderne *still life* del film di Greenaway. Il frutto, insieme alle susine – vizio, lusso, licenziosità – apre il film mentre l'ananas – ospitalità – lo chiude.
Anche se il primo ananas fu coltivato in Inghilterra nel 1720 da Sir Matthew Decker a Richmond Green. Il pittore C. Netscher lo ritrasse in un dipinto dotato di una grande targa con iscrizione commemorativa ora conservato nel Fitzwilliam Museum di Cambridge.
Nella statuaria di *Compton House* appare un curioso giardiniere, tutto verde e muschiato, che si diverte ad assumere pose plastiche nei più svariati angoli del giardino. È una *sorpresa*, degna dello spirito del giardino barocco.

Manierista neobarocco

Nell'arte di far giardini ciò che distingue la qualificazione di barocco da quella di classico risiede soprattutto nella presenza di una forte carica ironica con cui si guarda alle tematiche artistiche ricercando in queste il carattere dell'evasione. Se le statue nei giardini idealmente rappresentavano un legame forte e simbolico con la natura, il loro contenuto doveva prestarsi allo svago e al divertimento e rivolgersi all'apprezzamento della campagna e al gusto dei loro proprietari. Scherzi e allusioni sotto le forbici dei giardinieri creavano una vegetazione stramba; come le fontane erano burlone così le prospettive diventavano false negli effetti d'illusione o di travisamento.
Le categorie estetiche barocche nel compiacimento del grottesco, del fantastico e del deforme introducono la soggettività come misura ideale della bellezza. L'amore e la passione per i contrasti, che in letteratura

concedono alle metafore il piglio dell'acutezza e dell'invenzione, misurano sul terreno del giardino nuove possibilità d'accostamento e d'immaginazione. La scultura e l'architettura perdono i loro specifici confini: il vegetale e la pietra si scambiano le parti; il vero nell'arte non è il vero in natura perché la mente produce immagini fantastiche così da rendere il reale come fantastico e il sovrannaturale come reale.
La statua che nel film fa pipì, nella scena finale addenta un ananas, stupisce il bambino – l'unica figura in grado di percepire la magia del giardino mentre gli altri sono attenti all'apparire, al *perbenismo* e al *denaro* –, non è un'invenzione del regista. Si avvale di precedenti storici: nel diario di Celia Fiennes, celebre viaggiatrice che stendeva note sui giardini inglesi, si fa cenno all'abitudine dei proprietari di approntare statue che sorprendessero il visitatore. Molte volte le statue erano reperite durante viaggi in Italia, frutto dell'innamoramento causato dai reperti dell'arte romana.
Il signor Herbert in *Compton House* – forse non sufficientemente ricco da permettersi un originale – chiede al suo giardiniere di fare da statua mantenendosi ben lontano dagli occhi degli ospiti per ingannarli. Nudo, bizzarro, enigmatico può essere secondo un'interpretazione colta l'erede di un'invenzione, un po' folle, di tante pagine della letteratura inglese a patto di non dimenticare il gusto da nuovi ricchi che la nostra viaggiatrice a cavallo testimonia.
Il gusto dei *teatri*, allestiti anche solo in funzione di sfondi decorativi, è complementare alle statue per la loro ricerca di una spettacolarità sempre più ribadita.
Lo spazio che sta attorno ai luoghi era organizzato con sentieri che portavano a rovine, chiostri, belvederi, disseminato di obelischi e da altre curate specializzazioni di ornamenti.
L'impostazione del giardino, creata in analogia con gli interni della villa e non concepita in funzione di un prolungamento di questa, apriva visuali dominanti la campagna e prospettive realizzate dentro la cornice di una finestra, aperta sul paesaggio come anche *Compton House* documenta.
Il progetto visivo del film deve predisporre con intenti riorganizzativi – una forma di manierismo o neomanierismo – un sistema di segni fatto di acquerelli, suggestioni, disegni e ricordi della pittura antica, rimessi, per così dire, in una nuova cornice.
L'idea del movimento sembra sospesa in *Compton House*. Le immagini fisse, autosufficienti, non richiamano e non sono richiamate da quelle successive, ma si presentano tese a restituire una realtà modellata

interamente da sciabolate di luce e fissata nel tempo, nella frazione di un secondo. Rendere l'idea del movimento con un *fermo-immagine* di forza centripeta, dove tutto risulti compresente e articolato nell'audacia figurativa, è la tensione stilistica di Greenaway, *pittore su celluloide*.
La sua inquadratura vuole farsi quadro, mondo a sé stante, e racconta il suo limite nell'irrealizzabilità *di farsi quadro*.
Anche lo stile barocco, dal canto suo, ama le contraddizioni mentre si esprime nel superamento di ogni tradizione e linguaggio artistico per creare effetti di stupore e meraviglia. Si serve a tal scopo di ogni mezzo sia artificiale – le fontane, le cascate, i giochi dell'acqua, spinta contro natura a salire – sia naturale – il verde ondeggiante al vento e il passaggio dei giochi di luce nelle diverse fasi del giorno.
Il cinema e il giardino hanno la capacità di mettere insieme pittura e colore, suono e linguaggio come nessun'altra espressione artistica ha mai fatto in cinque secoli di cultura europea.
Greenaway che si dà il compito di rappresentare attraverso un film la totalità del giardino sente fortemente l'urgenza di includerlo in una struttura tale da contenere ogni sua estensione di significato. Sceglie i suoi principî organizzativi identificandoli nel sistema decimale occidentale e nella scansione alfabetica, comprensibili in tutto il mondo.

La presenza di ricorrenze numeriche nel luogo delle scene, nel corso dell'azione e all'interno della sceneggiatura colloca le composizioni di Neville secondo un ordine e una sequenza, il cui alfabeto recita:

Retro della casa;
Giardino;
Lavanderia;
Facciata occidentale;
Vista dalla collina;
Statua di Mercurio;
Facciata della casa;
Piccole terme;
Viale dei tassi;
Pascolo;
Casa del giardiniere;
Fossato.

Ogni lavoro di Neville ritrae uno scorcio della proprietà alla stessa ora del giorno per sei giorni di seguito lungo l'arco di due settimane.
Un paesaggio pittorico, un mondo d'arte, a cui rivolgeranno i loro occhi gli artefici del giardino romantico.

Romantico

Pittore fuori da ogni dubbio è chi progetta giardini romantici, eredi del gusto paesaggistico del Settecento. Pittori che in luogo dei colori utilizzano alberi e siepi, fontane e laghi e rappresentano la natura con una perfezione tale da creare un tutto esemplare, superiore alla stessa realtà.
L'arte, infatti, prende a modello metodi e regole proprie della natura nelle sue più alte creazioni, in cui si concentrano forze vitali, idee eterne, simboli.
Nella contrapposizione pittore-architetto, i trattati estetici di fine Settecento si affidano all'immagine di un geometra, armato di compasso, che dà vita in un freddo studio al progetto geometrico mentre l'artista, matita in mano, disegna le viste, i declivi, indovina i modi, prevede gli ostacoli e fa nascere i miracoli.
Il paesaggio circostante è una natura incolta e libera e i sentieri hanno la grazia di una linea serpeggiante e fluida. Il giardino romantico non ospita luoghi recintati e anche le mura non appaiono di frequente in quanto l'attenzione del progetto è rivolta ad orizzonti, aperti sul maggior numero possibile di visuali da cogliere lungo l'itinerario di una passeggiata.

Lo scenario naturale acquista valore nel momento in cui interpreta uno stato d'animo e il luogo-giardino deve dispiegare la gamma di un'intera sensibilità e, soprattutto, quel sentirsi sospesi tra felicità e tristezza nella sfera della malinconia, al tempo della sera.
Il parco ottocentesco è, infatti, condizionato dal mutamento della stagione nel corso dell'anno e dalla luce nel corso del giorno.
E ogni attimo ha il suo colore.
Le vedute, eseguite da Neville nelle diverse ore della giornata, propongono circostanze che si legano al mattutino, al meridiano e al serale.
L'ampio prato, fresco di un giovane sole, con radure e fiori e alberi giovani, dal fogliame che presta un'ombra moderata sono lo spettacolo della luce mattutina. Le pose del mezzogiorno sono protette da un parasole che nasconde anche i furori erotici del disegnatore su Milady.
Il tredicesimo disegno, infine, portato a termine sotto la luce di fiaccole mentre avanzano le ombre della notte poco prima che a Neville vengano bruciati gli occhi dalla congiura degli aristocratici, è fitto di ombre reali, presaghe.
Il tema dell'ombra, la seduzione o l'*elogio* di questa – da cui Greenaway era partito – si posa sui fogli del disegnatore a imitazione di quella reale per portare a effetto l'artisticità del chiaroscurale. In forma di simbolo, porta al delitto.
Il giardino di paesaggio è tributario dell'ombra e individua dettagliatamente i rapporti e gli effetti della degradazione della luce ai fini dell'allungamento e della riduzione degli spazi. Quando la presenza dell'ombra non basta più, si fa ricorso ai colori. Distesi su di un foglio o prolungati nelle tele, il verde, il bianco e il giallo concedono soddisfazione al gusto nei loro cromatismi che – nel caso del verde – arrivano fin quasi al nero e – nel caso del bianco e del giallo – si dilettano degli accostamenti.
In *Compton House* Neville e dietro a lui Greenaway – il vero autore di tutti i disegni – lavorano di matita, sul bianco e sul nero.
I colori hanno una funzione che si lega al racconto in quanto ognuno è associato ad un personaggio, all'espressione della sua emotività o del suo ruolo. Neville è il segno del bianco e del nero.
Il bianco, che non conosce altre variazioni se non quelle legate alla brillantezza o all'opacità, è l'assenza e nel contempo la somma dei colori. *Il bianco è come un silenzio assoluto*, dietro cui traboccano i suoni della vita; un niente che viene prima di ogni inizio; simbolo del distacco e del cambiamento.

Partendo dall'osservazione della natura e secondo la colorazione dei punti cardinali, il bianco dell'*Ovest* è quello opaco, che introduce nel dominio lunare, al vuoto freddo della notte, al mondo in cui è scomparsa la coscienza dei colori diurni.
Il bianco dell'*Est*, invece, segnala con il ritorno dell'alba una volta celeste ancora indifferenziata nei colori ma che già sta annunciando le loro potenzialità. In questi due momenti il bianco sta tra inizio-fine, presenza-assenza, luna-sole, in un passaggio di cui il colore diviene voce e manifesta una carenza destinata ad essere colmata.
Come il bianco il nero è un assoluto, limite dei colori caldi come di quelli freddi.
È associato all'asse *Nord-Sud*, ove le diverse civiltà hanno collocato indifferentemente il mondo sotterraneo.
Il simbolo è quello di un lutto senza speranza, un silenzio eterno, un suono interno.
Il mondo che sta sotto la realtà sensibile, però, è anche il vasto bacino in cui si opera la rigenerazione di ogni elemento diurno e le grandi dee della fecondità come Cerere sono spesso nere, il colore della terra, grande riserva di tutte le cose e delle nubi, gonfie di pioggia.
Neville, che indossa solo questi colori, ne assume anche l'uso espressivo come destino riservato alla sua persona, contesa tra presenza e sparizione, e in quanto segno di riconoscimento. Le inquadrature segnalano sempre il contrasto dei suoi drappi e delle sue piume con l'ambiente naturale e i restanti personaggi. I due colori, inoltre, in qualità di assoluto hanno la medesima tensione a cui sempre è rivolta l'opera dell'artista, e Neville si sente tale.
Il tredicesimo arcano del Tarocco porta i colori della Morte in un paesaggio nero e tredici sono i disegni di Neville anche se Greenaway afferma di non dare alcun significato mistico o cabalistico alla notazione matematica.
Il chiaroscuro, che nei fogli del disegnatore evidenzia come di norma il diverso rilievo e la diversa illuminazione della scena, genera il grigio medio. Nella classificazione cromatica è il colore del centro, cioè dell'uomo. L'intelligenza del chiaroscuro, mezzo fecondo di avvicinare, di allontanare, di staccare le parti, è uno dei principali saperi che si richiede nella formazione dei giardini pittorici e al talento di chi li rappresenta.
Anche le *sorprese*, fondamentale ricerca del giardino romantico, si dispiegano nel piacere dovuto alle disposizioni, all'accumulo e

al contrasto di luci ed ombre, ordinate secondo le regole di opposizione, larghezza, semplicità fino a rendere con chiarezza e distinzione l'idea dei luoghi e degli oggetti.
L'invenzione più spettacolare nella storia del giardino appartiene al poeta-giardiniere A. Pope e alla sua famosa grotta di Twickenham. Una cornice di pietre quali gemme e conchiglie inquadrava un tratto del Tamigi ove le imbarcazioni durante il giorno fluivano mentre, calate le ombre della notte, sulla parete di fronte ad uno stretto foro della porta erano strani quadri a rendere il ritmo di un movimento. Un'esperienza di pittura in movimento, di cinematografia *ante litteram*.
La tradizione pittorica a cui Greenaway fa riferimento è anacronistica rispetto al periodo in cui ambienta il film: antecedente – *nello stile tenebroso di Caravaggio e dell'ultimo Raffaello* – e successiva – J. Constable e W. Turner –. Tale scelta consente di attribuire al giardino e al paesaggio contenuti e percezioni più ampie che vanno dalla cultura paesaggistica – le tele di T. Gainsborough e W. Hogart – alle anticipazioni di gusto romantico.
Così *Compton House*, giardino sorto dal modello francese del Seicento, forgiato sullo stile classico che arriva allo schema *all'inglese* attraverso le predilezioni e le *curiosità* del barocco, diviene, all'interno della serie dei giardini portati sullo schermo, luogo dal carattere enciclopedico.

È l'arte del maquillage che detta legge nei giardini di Versailles.

RIDICULE

di Patrice Leconte

L'eroe di *Ridicule* è un gentiluomo francese di campagna con un sogno nella testa: liberare la regione attorno a Dombes dalle paludi, dai miasmi che fanno ammalare bambini e contadini, non lasciando, però, in salute neppure gli aristocratici.
Il barone de Ponceludon deve andare a Versailles per far conoscere i suoi progetti d'ingegneria idraulica a chi di dovere.
Ha intenzione di costruire canali e strade, chiuse e dighe, bacini drenanti e pianure secche.
Il re, il buon re Luigi XVI, potrebbe interessarsi ai suoi piani e vive a Versailles.
Agli occhi del provinciale, arrivato a Versailles, i giardini del re sono tutt'uno con l'inaccessibilità del suo sovrano che, pur eletto dalla nobiltà delle campagne, rendeva così difficile a chi non era incluso nella cerchia della corte l'accesso alla sua persona.
L'ordine reale si esprimeva anche negli spazi del giardino non permettendo che nulla fosse lasciato al caso: come l'insetto è inseguito

Il barone G. de Ponceludon alla corte di Versailles.

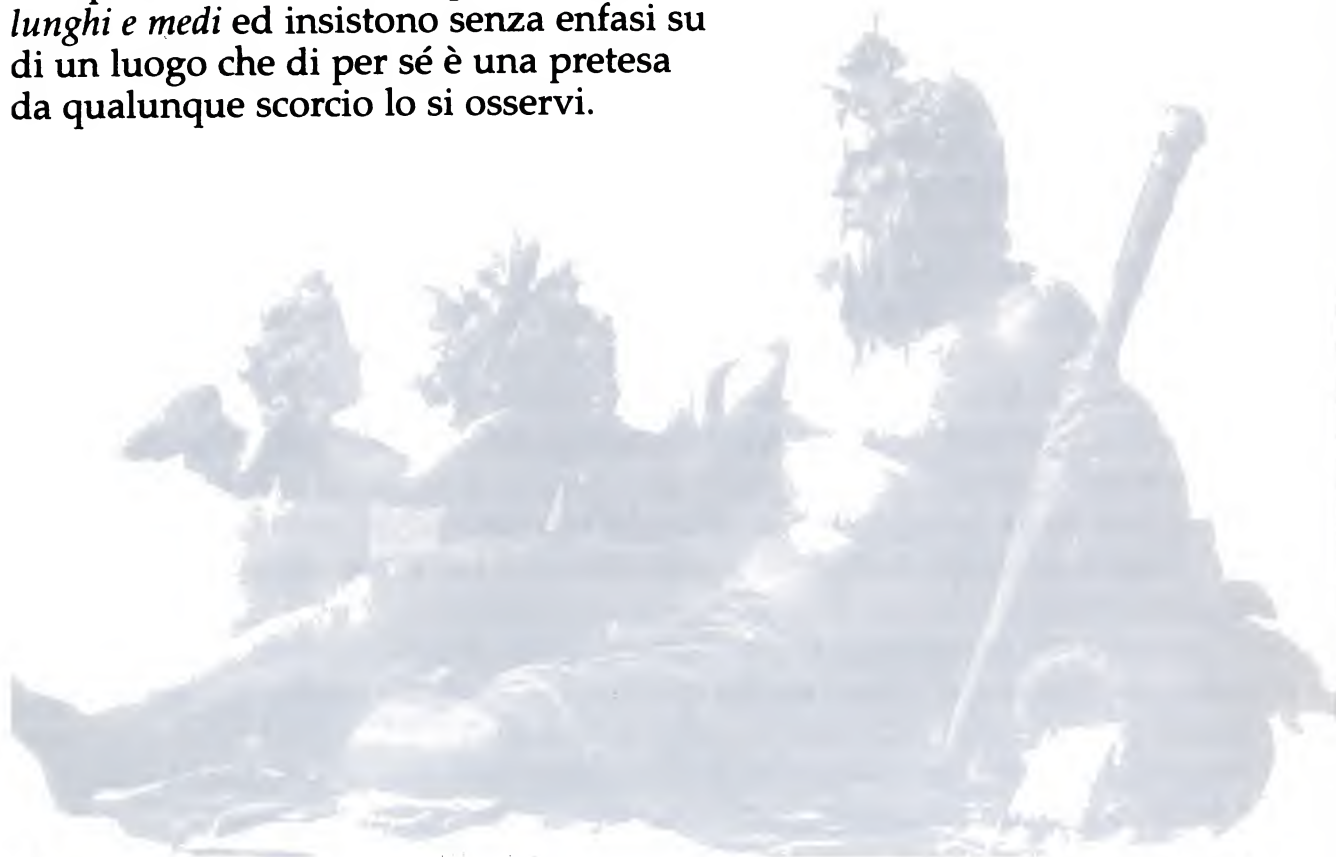
ed eliminato così il più sottile dei fili d'erba, cresciuto spontaneamente e subito avvistato, viene tagliato.
Non è più l'arte dei giardini che detta legge a Versailles durante il regno di Luigi XVI, ma l'arte del maquillage.
Una nuvola di cipria si distende sui luoghi come sui corpi e sui volti delle belle dame e dei cortigiani. Contro la natura dell'incarnato; contro lo spirito dell'antico paesaggio secondo cui il giardino doveva mantenere la libertà, concessa dall'artificio ma resa indecifrabile dalle invenzioni e dagli accorgimenti tecnici.
I vari settori del parco non conoscono confini visibili e l'idea dello spazio è aperta, senza barriere ad esclusione dell'unica recinzione esterna.
Le regole architettoniche dell'architetto A. Le Nôtre e il criterio visivo consequente seguivano il ritmo dei parterre, rettangolari. La *piantata a quiconce* assecondava la disposizione degli alberi, collocati agli angoli di triangoli isosceli; le prospettive in lontananza, aperte attraverso i dislivelli delle siepi artificiali, risultavano indistinguibili da lontano.
Due ordini di pensiero si fronteggiano nel film: la campagna nelle sue selvatichezze tormentose e talvolta malefiche e l'arte di questi giardini.
Gli arabeschi vegetali, i bossi intrecciati in sagome, gli stessi fiori mantengono buona ed antica gentilezza, sicuramente, ma uno dei codici di *Ridicule* è la scelta di una grazia appuntita e feroce. Se si osservano i fiori, vi si può scorgere la morte nello spegnimento di ogni naturalità.

Anche i giardini in *Ridicule* sono ridicoli nelle circostanze di un troppo inamidato decoro. Ma il ridicolo nel film uccide.
Nel Settecento i giardini di Versailles appaiono diversi rispetto al progetto originario di André Le Nôtre che, coadiuvato da L. Le Vau e da F. Mansart, aveva lavorato all'impianto a partire dal 1662.
Nei documenti d'epoca era iniziato il lamento, giustificatissimo peraltro, nei confronti dell'abbattimento in massa di alberi vetusti per dar posto ai nuovi interventi che presero inizio nel 1755.
I restauratori del secolo XVIII e XIX sono i responsabili di quanto ancor oggi si vede a Versailles: immagine sfuocata rispetto al sogno del Re-Sole.
Luigi XIV, che fortissimamente volle i giardini, era stanco del castello di Fontainebleau, annoiato di Parigi mentre amava fermarsi nel casino di caccia di suo padre, Luigi XIII, a Versailles.
Il luogo non era dei più ameni: una collinetta adibita a tenuta di caccia con una discreta vista sui boschi, attorno prati e stagni; comprendeva anche un piccolo giardino e un parco di non eccelse dimensioni.
Il piano si definì con l'intento di creare in un luogo non propizio, con qualche traccia di *marais*, un esempio di bonifica e di allestimento tale da permettergli di divenire nel 1682 la residenza del re, la sede del governo e della corte e il simbolo del potere del sovrano sul paese.
Fu necessario molto talento da parte degli artisti, concentrati attorno ad un monarca di appena 23 anni, per portare avanti la sfida.
Lo stesso Luigi XIV vi partecipò attivamente lasciandone testimonianza in un suo testo di illustrazione e guida al luogo.
Migliaia di uomini e cinquemila o seimila cavalli furono impiegati per procedere alle opere di allargamento che arrivò a comprendere quindicimila acri di terrazzamento e piantagione. Infine si provvide al lavoro di adduzione delle acque.
Le fontane, nel numero di 1400, dovevano imperativamente scorrere al momento del passaggio del re. Un'enorme installazione, detta la macchina di Marly, aveva il compito di sollevare l'acqua della Senna e farla giungere attraverso imponenti acquedotti.
Anche gli alberi, a migliaia, furono piantati con l'aiuto di congegni e meccanismi creati o adattati per il trasporto delle specie più vigorose, provenienti dalle vicine foreste. Frequenti sono nella cultura letteraria ed estetica del tempo i paragoni di questi giardini con i diversi generi dell'eloquenza all'interno dell'analogia del giardino con il libro. Come in generale l'oratoria magniloquente si contrappone alle *conversazioni*

dal tono meno declamato, così l'esperienza di Versailles è opposta a quella degli altri stili dei parchi.
In *Ridicule*, che è un film sul linguaggio, sulla spericolatezza estrema dell'arte del dire nel ritmo sincopato di rimandi veloci a filo di lingua e di spirito, anche i giardini si prendono immagini sciolte, rapidi scorci e una sintassi frammentaria e allusiva.
La Versailles filmata da Leconte, pur avvalendosi di *campi lunghissimi*, non abbraccia la totalità di un ambiente, le cui prospettive tendono all'infinito, ma non rinuncia al suo racconto portando a ricordare o a immaginare anche al di là di ciò che inquadra.
Quando nel film scorrono le immagini del parco, la storia inventiva e meravigliosa degli sforzi che l'hanno reso possibile ancora dice degli effetti grandiosi, resi tali dall'apertura di vedute prospettiche sul palazzo e dal palazzo mentre la divisione del giardino nello spirito della geometria si estendeva nel vasto viale centrale, ai cui bordi erano costruiti edifici simmetrici.
Ci si fa tanti complimenti a Versailles, schernendosi. La corte adempie i suoi riti per vincere la noia e le ore e si affida ad un linguaggio sagace di improvvisazioni, invenzioni, calembour e paradossi.
Durante i giochi, gli spettacoli, i balli, a seguito del re lungo le passeggiate nei viali del giardino, una parola non pronta, tale che non diverta, ridicola o inadeguata, ha il potere di mettere alla berlina – all'ostracismo o all'eliminazione – chi l'ha pronunciata.
Solo il motto di spirito rende degno di uno sguardo del re. Nel tentativo di apparire sempre il più dotato di humour e il più seduttivo, il cortigiano perde i nervi in intrighi di natura politica e sessuale: ma chi mai riuscirà a sfuggire il più velenoso dei trabocchetti... il ridicolo?
Nelle terre di campagna, invece, è la solidarietà che lega ancora gli uomini.
Qui le diverse classi sociali, i proprietari e i loro contadini, paiono comunicare attraverso una partecipazione che rende il privilegiato al servizio del più debole con nobili intenti.
L'illuminismo politico ha operato una trasformazione delle menti più aperte a favore di un'intesa che del reciproco scambio si avvantaggi.
La storia ufficiale documenta che proprio Voltaire nel 1758 acquistò la tenuta di Ferney e iniziò a fare l'imprenditore con l'idea di trasformare gli abitanti del fondo in uomini socialmente utili dopo averli strappati alle loro miserrime condizioni di vita.
Il lavoro di propaganda dei Lumi ad opera degli enciclopedisti, che avevano robustamente sostenuto nei loro scritti la pari dignità

Le pietre del giardino.

delle opere della mente e di quelle delle mani, si avvale con grande frequenza della metafora del lavorare il giardino come modello per avviare un armonioso processo di industriosità ed impegno.
Un seguace delle idee di J.J. Rousseau, il marchese de Girardin, nel cuore del secolo quando il vecchio mondo è ormai agli sgoccioli e il nuovo già alle porte con la forza delle sue tragedie e delle sue speranze, pensa ad un giardino da dedicare al filosofo, conforme allo spirito e alla realtà del suo pensiero. Vicino a Parigi, nella tenuta di Ermenonville, 850 ettari di palude dopo vent'anni di duri lavori, demolizioni, abbellimenti diventano il luogo dell'utopia della natura e della società.
Isole, buoni campi, floridi verzieri, grotte, acque fragorose e costanti, ideali di uguaglianza e suddivisione delle opere e del ritmo operoso dei giorni rappresentano la pagina più viva dell'opera del filosofo, letta nello spazio di un giardino.
Il barone de Ponceludon, che ha letto Voltaire e Rousseau, a Versailles conosce le ostilità dei cortigiani; è sorvegliato da un'amministrazione dalle regole ferree e vede continuamente respinte le sue richieste di udienza con il re, concesse solo se un'ufficiale certificazione documenta una nobiltà antica di quattro secoli.

Attraverso qualche aiuto, il giovane aristocratico riesce a incontrare il re vicino alla scala di Diana. Il tempo, brevissimo, del colloquio gli fa capire che il suo posto non è qui.
Le riprese delle scene del parco oscillano tra *campi lunghi e medi* ed insistono senza enfasi su di un luogo che di per sé è una pretesa da qualunque scorcio lo si osservi.

Versailles e le sue acque.

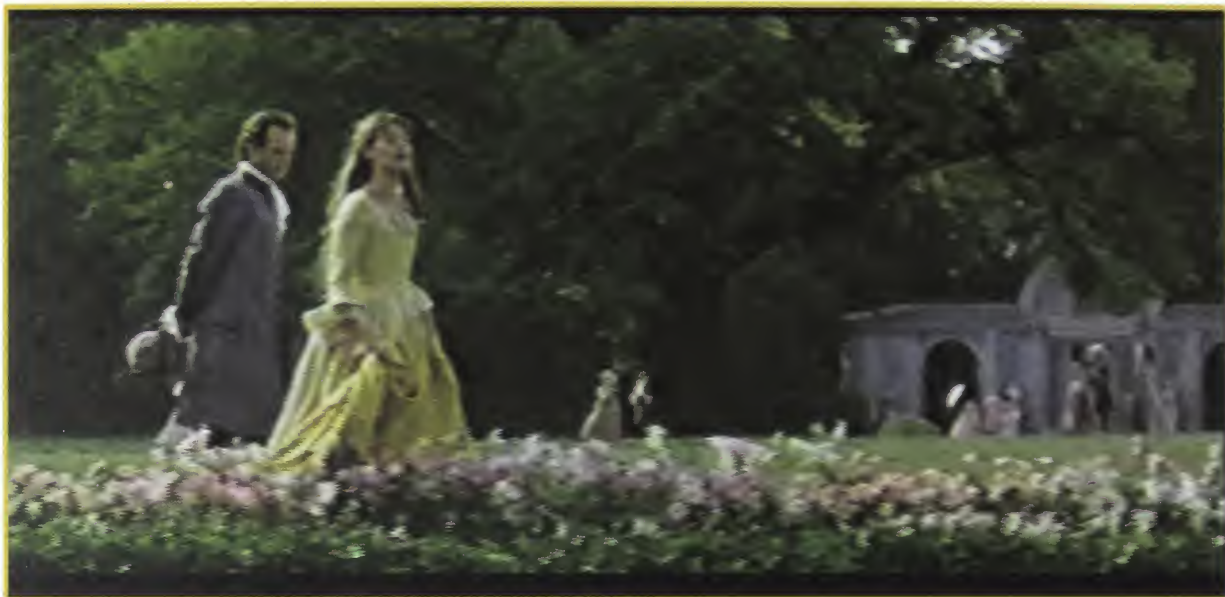
In quale modo uno dei luoghi più messi in immagine del mondo, può ancora ispirare nuovi sguardi? Senza dubbio il parco di Versailles come ogni opera umana, sottoposta ad una matura e assai lunga riflessione, comporta dei messaggi immediatamente verificabili dalla posterità – i milioni di visitatori annuali lo confermano – o dei segni più sottilmente nascosti tali da rivelarsi solo attraverso un approccio di sensibilità.
Leconte seleziona alcuni aspetti legati alla struttura e nel contempo riferiti all'emotività e all'uso espressionistico del colore. Sceglie una Versailles di acque nel luogo in cui il Gran Canale poteva, ai tempi d'oro, ospitare una flotta di scialuppe e gondole e i bagni prendevano il nome degli dei: il nome di Apollo e di Nettuno mentre i bacini erano delle Ninfe.
Le acque nel film sono ferme quando viene inquadrata la gloria di Versailles: lungo i loro bordi Ponceludon, altrettanto immobile, riflette sulla sua impresa.
Le acque sono, invece, mosse quando lui, che si è buttato in un rivo di campagna, semi-nudo e divertito verifica l'attendibilità del principio di Archimede.
E perché non prendere in considerazione tra le molteplici interpretazioni del parco anche quella che lo vuole leggere come un bel canto d'amore del giovane re Luigi XIV a Maria Mancini? Ed è seguendo la sua passione che Ponceludon dichiara alla ragazza amata, Mathilde, il suo desiderio lungo aiuole fiorite di giovani colori. Passa un *campo medio* con l'immagine sullo sfondo del tempietto dell'Amore, gioiello di Maria Antonietta e dono di questo ultimo Luigi alla sua sposa prima della rivoluzione.
Ma Versailles è anche la storia di un'ossessione: quella di un re, tanto condannato alla magnificenza da volere un gemello altrettanto regale da donare al mondo con il nome di giardino, segnato dal mito del dio Apollo.
Tutto a Versailles evoca la presenza del dio della luce e delle arti: sull'asse rivolto ad occidente la statua della madre di Apollo, Latona, pare implorare; il dio sorge dorato alla guida di un carro dalle fontane; le muse e le stagioni – tutta l'opera scultorea è di Ch. Le Brun – sono raffigurate *en beauté*; gli specchi d'acqua riflettono i cieli.
Questo eliotropismo è reso nel film dal sottile gioco di ombre e di luci sulle pietre e sui marmi; dai primi piani dei visi che temono l'umore del re e, di consequenza, paiono spaventati dai suoi simboli; dalla luce – una sorta d'aureola – dietro la testa del sovrano; anche dalla gaiezza

spensierata e insolente di qualche dama, indifferente e insensibile all'apoteosi della regalità.
I giardini del re nelle soluzioni di Le Nôtre dovevano rappresentare i principî dell'assolutismo e tutta la rete di significati connessa a Versailles serviva alla celebrazione del potere.
La prospettiva è creata da un sistema di viali radiali con un unico centro, come i raggi del sole, e non più ad angolo retto come in precedenza, che concedono alla vista la possibilità di esplorare spazi molto più ampi. L'apertura del parco in corrispondenza dell'asse cardinale suggerisce l'idea dell'infinitamente profondo. Alla fine di questo, infatti, Le Nôtre non volle inserire, come di solito si faceva, un qualche elemento architettonico o scultoreo, ma estese la traiettoria dell'asse fino a portarla oltre l'orizzonte delle campagne circostanti.
Se lo stile barocco nelle sue composizioni voleva raffigurare i gusti della classe dominante, al giardino, alla *vita quotidiana del giardino*, si riferiva lo stile Versailles nelle sue feste, spettacoli, allestimenti di ogni genere che, anche prendendo spunti da capricci o mode momentanee, arricchivano di continuo la vita del parco sorprendendo tutti, concordi nel definire il luogo come il più degno e grandioso di tutta l'Europa. L'unica reggia degna di essere imitata. Il modello di vivere una grande maniera.
In realtà con *grande maniera* si intende in orticoltura la particolare attenzione riservata ai fiori. Questi venivano coltivati in tre unici parterre, ma nel giardino riservato solo al re, nel padiglione detto il Grande Trianon, diventavano un'autentica passione. Il re non doveva vederli mai appassire e i due milioni di esemplari in vaso, custoditi da Le Nôtre, creavano rapidissimi mutamenti di scene floreali.
I fiori erano poi noleggiati anche da parte di altre regge e il loro cammino avventuroso non trovava sosta neppure sui mari.
L'ammiraglio in capo della flotta francese che controllava il Mediterraneo aveva, infatti, l'incarico di prestare attenzione ad ogni nuovo fiore per il reperimento delle specie esotiche.
In particolare furono trovate specie di narciso – giunchiglia e tuberosa. Nel Settecento il luogo fu trasformato in giardino botanico in conformità allo spirito scientifico che Leconte raccoglie come segno di trasformazione ad opera dei nuovi tempi.
Il film nel raccontare Versailles e il suo *décor*, in riprese tanto ricche quanto effettistiche, non cela mai anche l'altra faccia della realtà: il cuore preoccupato di un paese che ha la necessità di controllare

Il marais del territorio di Dombes.

la natura per poter permettere le condizioni di vita agli uomini.
Il regista, che talvolta è catturato dalla facile idea della contrapposizione e da una didattica comparativa delle immagini, è più intenso quando trova nei contenuti le possibili conciliazioni dei due mondi.
La cura dei giardini, i continui rifacimenti, a cui di necessità sono sottoposti per essere garantiti nella loro sopravvivenza, richiedono una messa a punto continua di tecniche e di elaborazioni. Il calcolo, lo studio delle possibilità, le ideazioni nuove, che hanno servito e servono Versailles nella sua lunga marcia di trionfi, devono garantire la regione di Dombes, che vuole sanare le sue terre.
Ponceludon ha il volto della nuova scienza, che si mette al servizio della comunità degli uomini, come Le Nôtre è stato il genio indiscusso della raffigurazione del potere in forma di giardino.
La macchina umana necessita di entrambi per dare una risposta alla complessità del vivere.
Nel film il personaggio femminile che più si allontana dai modi, dai caratteri e, come no?, dal fascino delle dame di corte *di una freddezza ai confini della crudeltà*, è una nobile ragazza, bella e sapiente.
Osservatrice della natura, con il talento dello sperimentare, attratta dai metodi e dalle scoperte empiriche, Mathilde non esita a divenire palombara nel pozzo di casa o nel lago e a tentar ogni prova scientifica con gli animali. A lei, alla sua curiosità e al suo metodo,

spetta la dignità della scena che costruisce un forte legame tra il rito dell'eleganza di corte e l'impegno della scienza.
Lungo il percorso di un'elegante aiuola di Versailles, ornata di rose, lilium, giunchiglie e tuberose, Mathilde, passando e ripassando accanto ai fiori, raccoglie sui bordi della sua gonna i segreti dei vegetali per deporli – gonna sollevata fin dentro la serra – nella palestra delle sue esercitazioni.
Mathilde e la sua tecnica di impollinazione sono una citazione di merito che Leconte fa all'impegno del secolo dei lumi senza dimenticare, però, la scintilla apparsa su di una collinetta, in una terra di *marais*, con un piccolo giardino nello stile di una tenuta di caccia, che ebbe la presunzione di diventare la grande fiamma di Versailles.
Mathilde e l'ingegnere delle acque avranno un futuro insieme, un destino comune oltre le sorti della scienza del XVIII secolo; al di là delle tentazioni sull'idealista di campagna, messe in atto dall'affascinante Madame de Blayac, interpretata dal volto e dal corpo espressivo di Fanny Ardant.
Di questo lieto fine, moralistico e un po' irritante, non si ringrazi Leconte ma, neppure, gli si diano troppe colpe.

L'affascinante Madame de Blayac...

Lungo le aiuole si conversa d'amore e di scienza.

La nuova scienza praticata nelle serre.

Quando il cuore e la mente si toccano e i tempi sono ai bordi
di una grande rivoluzione, tutto è narrativamente possibile.
Nel 1791 gli aristocratici, sfuggiti alla rivoluzione, riparano
in Inghilterra.
Sognano, al di là delle acque, lo stile della corte, i motti di spirito
e i giardini francesi, che non esprimono più la riflessione, la ricreazione
e il diletto della vita e, neppure, la retorica di Danton e Saint-Just.

*Il primo tentativo di bonifica del territorio di Dombes fu intrapreso nel 1793
dalla Convenzione su iniziativa del cittadino Grégoire Ponceludon, ingegnere
idrografo del Genio Civile.*

GLI ARCANI DEL LABIRINTO

La figura del labirinto fa scattare la meraviglia per quanto è antica e in virtù della sua ubiquità. La si trova in tutta l'area indoeuropea: diciotto secoli prima di Cristo in Egitto e dopo l'età del bronzo in Scandinavia; viene descritta negli antichi testi indiani, quali il *Mahabharata* e il *Ramayana*: e, nell'India moderna, è praticata, sotto il nome di *chakra viuha*, in forma di esercizi di concentrazione al momento del parto.
Testimonia le variazioni mitiche espresse da una forma arcaica dell'arte del paesaggio.
Esistono, in verità, diverse forme di labirinto. Il labirinto classico, conosciuto dalle raffigurazioni delle monete di Cnosso, è un labirinto a una sola direzione che comporta sette anelli. Si genera a partire dalla croce celtica a nove punte o per anamorfosi a partire da quella greca.
Nel Galles fino all'Ottocento era rinvenibile nei tracciati dei giochi sul terreno segnati dai pastori e, nell'America del Nord, nelle pratiche delle feste delle messi d'inizio secolo.
I labirinti hanno ispirato, sui pavimenti delle chiese, i segni cristiani, di cui la forma canonica fu inventata a Chartres nel 1260.
Altre varietà apparvero nei labirinti d'erba; più di un centinaio nella sola Inghilterra e, altrettanti, in Germania.
Altri, ancora, formati da pietre poste sul terreno, modellavano i labirinti dell'Europa del Nord, di cui alcuni servivano nel secolo scorso alle finalità magiche e scaramantiche dei pescatori e dei guaritori.
Le narrazioni più antiche, che hanno per oggetto queste forme, ruotano attorno a tre temi: la reclusione, la verginità e la liberazione. Nel corso del XII secolo, la chiesa cristiana si è appropriata di miti e figure per farne i simboli del pellegrinaggio. La figura del labirinto ha conosciuto uno straordinario sviluppo nel XVI secolo quando, in forma di rappresentazione della complessità della vita umana, ha perduto i suoi legami con l'esercizio religioso. La sua espressività formale ha interessato dapprima l'arte dell'incisione, poi la pittura, infine è entrata nello spazio di un giardino. A partire dalla metà del Cinquecento, si

eressero labirinti fatti da bordure di camomilla o di erba, che potevano avere l'ornamento di qualche fiore.
Le incisioni di Du Cerceau (1576-1579) come quelle di Hans Vredman de Vries (1583) rivelano una forte ricerca di forme multicorsali, che in de Vries hanno l'aspetto di siepi ad altezza d'appoggio. Nel corso dei secoli successivi, le articolazioni si sono moltiplicate e tutto sembrava essere fatto al fine di portare i visitatori a perdersi.
Forme sempre più complesse si studiarono nel corso del tempo, allestite con palizzate vegetali o mediante reticolati, metodo, quest'ultimo, efficace per impedire agli impazienti di ritagliarsi la via più breve.
Una grande invenzione in quest'ambito fu portata dal labirinto di Versailles (1666-1681). Si trattava di un boschetto verde in cui si entrava da un angolo per uscire da quello opposto. Conteneva fontane decorate con le storie tratte dalle favole d'Esopo costruite in piccole sale, sistemate all'interno del boschetto. Dei viali che obbligavano a girare incessantemente alla ricerca del cammino portavano di sala in sala. Questo labirinto di straordinario successo venne in seguito molto imitato. Nel 1728, un autore di opere sull'arte dei giardini, tale Batty Langley, propose di rendere questi percorsi simili a serpentine.
Il gioco d'invenzione sui labirinti divenne sfrenato mentre intrigava tutti i giardini dell'Europa del XVII secolo. Il giardino cinese del principe Hesse-Kassel ne fornisce un inequivocabile esempio, ma, in verità, il giardino divenne labirintico nello stesso momento in cui entrava nell'oblio ogni valore simbolico dell'archetipo. In seguito lo stile paesaggistico fu la condanna della stessa idea del labirinto.

Nel cinema il luogo è proposto nelle tre opere che si andrà a considerare: *L'Anno scorso a Marienbad* di Alain Resnais, *Gli Insospettabili* di Joseph Mankiewicz, *Shining* di Stanley Kubrick.
In qualità di simbolo guida il racconto complicandolo e risolvendolo nello scioglimento dei suoi arcani; in virtù del suo fascino visivo diventa una perizia di rappresentazione, del tutto degna di essere ricordata.

L'Anno scorso a Marienbad

di Alain Resnais

Il parco di quell'albergo era una specie di giardino alla francese senza alberi, senza fiori, senza vegetazione. La ghiaia, la pietra, il marmo, la linea retta vi disegnavano spazi rigidi, superfici senza mistero. Sembrava a prima vista impossibile perdersi... A prima vista. Lungo quei viali rettilinei fra statue dai gesti immobili e lastre di granito, dove voi ora state già perdendovi di nuovo, per sempre, nella notte tranquilla, con me.

La voce del narratore che, sconosciuta, aveva aperto le panoramiche di una macchina da presa vagante per corridoi senza fine silenziosi e deserti, attraverso gallerie e porte posandosi su stucchi, soffitti, pannelli intagliati, cristalli e specchi, chiude con le parole sopra riportate la storia raccontata nel film di Resnais.
Sull'*Anno scorso a Marienbad* esiste una letteratura sconfinata

... nel parco di quell'albergo.

di interpretazioni e Marienbad non si trova in nessuna carta topografica.
Le riprese, effettuate vicino a Monaco, nei castelli e parchi barocchi di Nymphenburg e di Schleissheim corrispondono – a detta di Robbe-Grillet, autore del testo e sceneggiatore del film – a quelli da lui descritti.
Per vedere *Marienbad* dalla parte del giardino, si prende in considerazione il segno che, a livello di struttura profonda, appare decisivo e portante. Il labirinto.
Un labirinto vegetale è quello lungo il quale la protagonista, in abito da sera e con una scarpa in mano, faticosamente incede.
Anche gli spazi interni del palazzo, in funzione di Grand Hôtel per ospiti internazionali, richiamano l'idea del perdersi e dell'inganno, anche se le persone che vi si trovano paiono non accorgersene, fissate nell'immobilità di manichini.
L'elaborazione della struttura labirintica è antica e nasce dalla necessità di un sistema di difesa che annunzia la presenza di qualcosa di prezioso e di sacro da tutelare. Il raggiungimento del centro, che il labirinto protegge, viene riservato a chi attraverso i tormentosi circuiti si mostrerà degno di superare la prova nella capacità di esprimere una ricerca non solo all'interno dello spazio ma anche in se stesso. Si richiede, infatti, una forte dose di concentrazione, una mente lucida che

segua il rallentamento dell'incedere e l'assenza di ogni stato psichico, legato al sintomo dell'ansia e alla paura dell'isolamento.
Nel film il tema del labirinto si esercita stilisticamente attraverso una macchina da presa, prigioniera degli spazi su cui ostinatamente ritorna con immagini all'apparenza prive di un ordine ma alla ricerca di un senso.
Resnais confessa di avere a lungo sognato di fare un film in cui le immagini si esprimessero in modo libero e autosufficiente senza la richiesta di una logica d'ordine. L'intenzione, condivisa anche dall'altro Alain, di creare un film aperto ad un crocevia di possibilità dà carattere ad un'opera che vuole rappresentare il lato oscuro della coscienza.
Un film che prende partito per la soluzione antinarrativa e gli approcci simultanei e intercambiabili di un *puzzle* mentale dalle molteplici combinazioni.
Un film da seguire negli episodi di una trama *sospetta* in cui i personaggi paiono dotati del senso dell'ubiquità, reso dagli echi visuali, dagli specchi, dal gioco del fraintendimento in un decoro talmente analitico, dettagliato, cosciente da diventare scomodo per il principio di realtà e adatto, piuttosto, alle creazioni pittoriche di R. Magritte e G. De Chirico.
I rimandi tra il castello e il parco si complicano nelle riprese che cancellano ora l'uno ora l'altro facendoli credere quadri o tele dipinte su fondali di teatro o fotografie.
Secondo l'interpretazione fornita dal regista la vicenda è quella di un uomo che tenta di persuadere una donna facendole credere avvenimenti che inventa.
Nel labirinto materiale l'inganno, che ha lo scopo di portare alla confusione e allo smarrirsi, è controllato dall'artefice in possesso della chiave interpretativa di natura logica. Il processo psicologico che accompagna chi vive tale esperienza chiama in causa dinamiche di comportamento quali un iniziale stato di *attacco-difesa* contro gli elementi perturbanti che si pongono di fronte e la conseguente richiesta di *cambiamento-protezione*.
Mister X – come è chiamato nel testo di Robbe-Grillet l'incognito e lo sconosciuto – si aggira nelle sale talvolta vuote, talvolta affollate di eleganti gruppi di persone, sostando di fronte a specchi, calpestando tappeti che assorbono ogni rumore. Ascolta frammenti di conversazioni, ancora si aggira e posa il suo sguardo su di una giovane donna, diversa dagli altri volti, intenti

L'aria marienbadienne di D. Seyrig.

alla rappresentazione di una pièce teatrale. L'uomo inizia con un tono di voce cadenzato e ripetitivo ad evocarle un incontro precedente avvenuto, proprio l'anno prima, nello stesso luogo, nell'hôtel di Marienbad. *Forse poteva essere anche un altro luogo. Un anno prima o molti anni fa.* Con ostinazione, preso da una convinzione di cui vuole far partecipe ad ogni costo la donna, mister X svela gradualmente i dettagli e le prove dell'incontro: c'era un parco, una terrazza, aperta come voragine sull'esterno del palazzo, una statua.
È la fase dell'*attacco*.
A – sempre secondo l'indicazione del *mentale* Robbe-Grillet e non dell'*austero sentimentale* regista Resnais – è la donna, l'attrice Delphine Seyrig, che nel corso della sua carriera mai perderà l'aria *marienbadienne*.

Omaggio allo spirito cartesiano dei giardini.

È una donna senza memoria o che non vuole ricordare nulla. Sfugge. Agli inviti dell'uomo non risponde ma chiude la richiesta nel ripetere la domanda che le è stata rivolta.
I suoi gesti sono limitati e paiono proteggerla mentre avvolge la spalla con il braccio. Talvolta ride. Comincia col prendere la situazione con tratto leggero schermendosi come si trattasse di un gioco, di quelli d'abitudine in un hôtel di ricchezza e di noia.
È la reazione della *difesa*.
Nei labirinti vegetali, creati per il gusto edonista delle corti europee nel Cinquecento, il tema del gioco, unito alla bizzarria, trionfava insieme al piacere per la sfida continua alla fortuna. Il suo intreccio di strade, di cui una sola è quella che porta al traguardo, piaceva in quanto labirinto d'amore che corre dietro alle gioie e disgrazie, proprie della conquista erotica.
Sempre in età rinascimentale seguendo il sogno di un pellegrino, innamorato di una ninfa, si entra in un libro, *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, che è un labirinto di allegorie riferite al giardino. Il testo non manca di descriverne uno reale, formato da sette viali, solcato da sette corsi d'acqua, vigilato da sette torri.
Tra le due opere si può trovare qualche affinità: i giardini del *Polifilo,* insieme onirici e realistici, contengono già i presupposti e sono modello dei luoghi a venire, *Marienbad* compreso.

Anche nel film le forme del parco, coordinate secondo i principî distributivi in relazione ad acque, alberi, viali, marmi e linee di geometria, mantengono in ogni inquadratura un qualcosa di precario come se ci si trovasse di fronte ad una fase di allestimento, in divenire come un progetto.
Nel testo di Colonna, inoltre, le illustrazioni e le parole talvolta si scambiano le parti: le prime prendono a raccontare la storia mentre le seconde si mostrano nell'irrequietezza di un segno tipografico, che si fa decorazione.
In *Marienbad*, sono le riprese degli interni, dei paesaggi e delle architetture ad apparire vive: animate, loquaci, appassionate quali sono di simmetrie e riflessi.
Le persone, invece, esprimono parole inerti, ininfluenti ai fini dell'azione. Sono gli oggetti a portare avanti il racconto: la stessa A è il più prezioso degli arredi. Di lei si ricorda la vestaglia bianca con piume, una veste nera, lo stile Chanel. Lo stesso mister X tenta più volte di far breccia nei suoi ricordi richiamando elementi del suo decoro esteriore.
Lentamente, però, A di fronte alle insistenze di X e ai suoi elementi probanti, perde piano piano la sua sicurezza mentre il dubbio si insinua nella sua mente. La storia dello sconosciuto l'afferra, la sta dominando attraverso il desiderio di *cambiamento*.
Difficile resistere all'impossibile e alla sua enigmatica fascinazione. L'uomo le offre un passato e il futuro in un film che conosce la storia solo narrata al presente, l'unico tempo che si può afferrare in una contrazione che non è solo l'anno scorso, *ma è tutti gli anni a venire che sono già stati in quell'hôtel eletto a museo, muto depositario di tutta la memoria del mondo*.
Impossibile in questo labirinto che ha bandito il tempo non afferrare la *libertà* o perlomeno l'immaginazione di questa.
Ma la donna è anche trattenuta dalla presenza dell'uomo che è con lei, a cui richiede *protezione*. Mister M, è l'altro.
Costui, che vince sempre nel gioco del *Nim* tentato con le carte o con i fiammiferi, ha l'aria scettica e distante ma ugualmente veglia su di lei per mantenerla *in quel mondo di falsità rassicuranti e previste a cui A è abituata*.
Lo stile *barocco sensuale* dell'architettura e delle decorazioni dell'hôtel apre su giardini geometrici e di *spirito cartesiano*. Alla vita cosciente e guidata, alle idee chiare e distinte si mette accanto il tumulto della vita emozionale.

Lei e Lui a Marienbad sull'orlo del riconoscersi...

Nel film la presenza sulla terrazza, affacciata sul giardino, del gruppo statuario di Carlo III e della di lui consorte, nella scena del giuramento della Dieta, al momento del processo per tradimento, può diventare parte del vissuto personale di A e di X.
Può essere interpretato come lui che trattiene lei, lei che indica a lui qualcosa. Entrambi a Marienbad, sull'*orlo del riconoscersi*.
Il labirinto nelle immagini di mille porte e accessi e strade e cambiamenti crea nell'architettura psichica un'organizzazione delle direzioni personali di sviluppo interno anche estese ad un vissuto collettivo. I dualismi – la storia degli uomini, raccontata dal gruppo statuario e quella riferita ai due protagonisti – possono combinarsi in una nuova interpretazione del reale, enigmatica e speculare.
Le componenti razionali ed emotive della mente sono separate come unite, nascoste quanto manifeste, simmetriche e diffuse al pari di uniche e dirette.
D'improvviso A pare cedere. Mescola passato e presente. La tensione creatasi tra mister X e mister M le procura ossessioni: lo stupro, l'assassinio, il suicidio. Dopo aver tentato per l'ultima volta di sottrarsi allo sconosciuto concedendo al suo tutore di riprenderla, A appare sullo schermo avvolta in una cappa nera, che copia nel taglio triangolare gli arbusti potati a piramide del giardino.
Il motivo del triangolo gioca il ruolo di elemento di coesione tra il contenuto del film e il linguaggio delle immagini alludendo all'intreccio amoroso mentre formalmente lo si individua

nella geometria degli alberi veri e in quelli disegnati per la scenografia della pièce teatrale, che apre il film. Inoltre è utilizzato in numerose *astuzie di montaggio*, fonti di variazioni all'interno della composizione dei piani.
Di sera, suona l'ora e A pare andarsene con X *verso qualcosa d'innominato, qualcosa d'altro: l'amore, la poesia, la libertà... o, forse, la morte...*
La loro storia d'amore sembra poter continuare solo se si accetta la via dell'evasione. La coppia esce dall'hôtel, qualche passo, e sono nel giardino ove ogni presenza vitale tace e la natura ha l'inerzia che raggiungono i fossili dopo un lungo processo di mineralizzazione.
Un *giardino-cimitero*, evocante la leggenda bretone sulla morte – Resnais è bretone – che ritorna a cercare la sua vittima dopo un anno.
Un giardino senza il segno di un fiore li inghiotte nella notte tranquilla.
In un fotogramma l'immagine del giardino acquista una valenza singolare. Si tratta di una panoramica del luogo ove appaiono anche gli ospiti, disposti lungo il grande viale centrale. Le persone definiscono una naturale linea d'ombra mentre le piante, triangoli di bosso in forma di piramide, no. Che il giardino di *Marienbad* abbia la stessa consistenza dei sogni?

Il fotogramma più famoso del film.

Gli INSOSPETTABILI

di Joseph L. Mankiewicz

Hellooo! Are you there?, grida Michael Caine, perduto nel giardino-labirinto di Laurence Olivier, romanziere inglese.
Il luogo insospettisce fin da subito e il serpente di pietra che custodisce l'entrata chissà in quali spire avvolgerà la vicenda di *Sleuth*, in italiano *Gli Insospettabili*, l'ultimo film, girato nel '72, di Mankiewicz?
La via, come in ogni labirinto che si rispetti, è un'insidia che gira attorno a volute di verde in forma di pareti alte e compatte, impenetrabili alla vista. Gli ornamenti che seguono il cammino, utili come punti di riferimento, frastornano. Sono statue di giganti, talamoni con lo sforzo dipinto sul ghigno o teste d'animali; la fontana dalle acque ferme, regno delle ninfee, possiede, invece, una sua grazia.
C'è uno specchio. Di grandezza pari alla figura umana, permette al nuovo arrivato di dare un'occhiata sicura alla sua persona. Nessuno dopo che è entrato in un labirinto può ostentare sicurezza. Non conosce ciò che lo aspetta. Non sa se vi potrà trovare la fortuna o la paura o l'isolamento. Certamente incontra l'esperienza snervante di ritornare

Lungo il giardino-labirinto, statue di giganti...

... e lo specchio che rassicura.

sempre sui propri passi e di rivedere le stesse statue e di nuovo lo stesso specchio, che in questo luogo ha il compito di mettere in guardia sull'apparenza delle cose mentre non fa sentire più soli in quanto riflette il cielo, i vegetali, la ghiaia del terreno.
Il luogo fa da prologo ad una vicenda, teatralmente girata negli interni della dimora. La trama svolge un intrigo sapientemente elaborato che poi si trasforma in un altro intrigo di uguale perizia evocando – ma è fin troppo facile – le tortuosità di un percorso dedaleo.
Il contenuto, però, è ben altro. Lo si può definire come un'inchiesta sulla verità a cui l'esperienza labirintica ha sempre prestato molta attenzione negli intenti di istruire i neofiti per la conquista di un centro, equivalente alla rivelazione di un segreto.

I segreti nella dimora dello scrittore Andrew Wyke sono numerosi e giocano a nascondersi. I loro camuffamenti adoperano messinscene esclusive, rubate alle malie degli abiti teatrali, celati nelle casse della cantina, e all'organizzazione di richiami, emessi dal movimento a carillon di automi che in ogni angolo della casa, oltre a spiare, paiono divertirsi a fare da commento agli eventi.
L'artificio è la categoria a cui ci si può affidare per collegare i luoghi su cui il film muove la sua trama.
Del giardino, non basta mai ripetere che è un'espressione di tale arte e questa è la sua più forte connotazione all'interno del rapporto uomo-natura.
Sul teatro, non vale neppure la pena di dilungarsi in quanto il palcoscenico, la sua scenografia, l'intera rappresentazione sono, in assoluto, la conferma dell'inventiva umana.
Se si fa teatro in un giardino-labirinto insieme ad uno scrittore di trame multicorsali e a due attori di non poche capacità, si assiste al film di Mankiewicz.
Milo Tindle, di origine italiana, che fa i capelli in un salone di Oxford Street – La Casa Tandolini –, è un nuovo arrivato al benessere e del suo momento d'oro si gode le sicurezze. Come probabile, Milo, dal bell'aspetto, ha molto puntato sulla seduzione e ottenuto qualche soddisfazione. È, in effetti, l'amante della moglie dello scrittore, che l'ha invitato nella sua antica dimora di campagna.
In questa il labirinto non c'era; ma Wyke l'ha costruito contando sulle sue abilità d'inventore di complesse trame e non solo narrative.
Nel giardino-labirinto, Andrew ha appena cessato di dettare ad un registratore il finale, ovviamente spettacolare, del suo ultimo lavoro, dal titolo *Morte per doppio errore*.
Nel segno del doppio secondo lo scrittore, nel segno di quell'altro doppio raffigurato dallo specchio per il parrucchiere, si esce dal giardino. Piena lode all'inquadratura dall'alto che si prende le trame dei vegetali di quell'inconfondibile verde che solo l'Inghilterra sa cavar fuori dalle sue verzure.
Mankiewicz – al pari di Wyke – ha fortemente voluto il labirinto nel suo film come ha preteso la collocazione dello specchio, entrambi assenti nel testo di A. Shaffer, da cui il lavoro è tratto.
Il labirinto è un cammino dai connotati ora oscuri ora solari. È un gioco avvitato; una scoperta di sé e delle proprie capacità; un luogo ove puoi incontrare il pericolo; un percorso verso la morte o dentro la morte; una salvezza e una conferma; un caso o una buona sorte.

Milo Tindle, di origine italiana, fa i capelli in un salone di Oxford Street.

Nel film il tema del gioco è la convinzione profonda del regista, che individua nei rapporti tra gli uomini i meccanismi di una manipolazione tale da arrivare all'annientamento delle persone quando gli stessi congegni prendono il sopravvento su chi credeva di poterli dominare.
Lo scrittore propone a Milo una truffa ai danni della compagnia che ha assicurato i gioielli della moglie, Margareth. In cambio, una volta incassati i soldi, gli offre la libertà di fuggire con la donna. Il suo scopo reale, però, è la vendetta. Vuole cogliere in flagrante i due e spaventare a morte il parrucchiere dimostrandogli, al contempo, la propria superiorità morale ed intellettuale. Il gioco sembra riuscirgli e, nonostante le disperate preghiere del rivale, Wyke spara... Poco tempo dopo, lo scrittore riceve la visita di un ispettore di polizia il quale, nel corso del loro colloquio, raccoglie una serie di indizi tali da accusarlo dell'omicidio di Tindle. Lo scrittore è preso dal panico mentre l'ispettore getta la maschera: non è altro che Tindle, travestitosi per vendicarsi a sua volta.
Si esce dal film con un finale a sorpresa. Dalla casa si esce con cadavere – quello del parrucchiere – e si incontra una macchina della polizia, preavvertita da Tindle, che sopraggiunge per arrestare lo scrittore, diventato un omicida.

Il turf-maze, sorta di rosacea di verdura per tappeti erbosi.

Milo nel corso della vicenda incontra la morte mentre ha la convinzione di andare verso un gioco sottile con la morte. Durante il percorso, però, a Tindle è concessa la possibilità di rivelare, a sua volta, il talento eccezionale di chi si compiace di escogitare trame ingannevoli ma coerenti, frastornanti ma organizzate.
Non trova dalla sua parte la fortuna e perde la vita come perdeva la strada nel labirinto mentre la morte si diverte un po' con lui prima di infliggergli lo scacco finale.
Nel giardino, sotto un ampio cedro del Libano, i due uomini si recano ad esaminare una fossa, di recente scavata.
Il cuore dell'assassino è sempre vicino al suo giardino – dice lo scrittore facendo un'allusione che suona di presagio al finale del film. Ma Tindle, dalla sua, si sente più vicino alla camera da letto, luogo anch'esso intramontabile per lo scioglimento di una vicenda di sesso e vendetta.

Tindle dimostra di non aver capito il significato del giardino-labirinto, l'indole dello scrittore e neppure l'allusione ai giardinieri: personaggi straordinari durante un'inchiesta in qualità di testimoni, secondo il parere di Wyke. Del resto in Inghilterra di giardini parlano soprattutto i ricchi o i loro giardinieri.
Il giardiniere di Wyke è, per caso, in giro per il suo dominio? Starà, forse, potando le siepi del labirinto, per cui la cura deve essere indefessa? O si perderà in chiacchiere a proposito del padrone criticandone le manie come fanno tutti? Può darsi che si trovi a pensare, se possiede mai qualche inclinazione per le scienze esatte, a come spiegare un labirinto secondo regole che non facciano perdere la strada. Per esempio: avanzare seguendo la mano sinistra che non si deve mai staccare dalla spalliera di bosso, anche questa sempre sulla sinistra. In tal modo il visitatore può guadagnare l'uscita senza attingere il centro. Ma, al centro, c'è Wyke ad aspettare Milo e i riti del labirinto secondo leggenda, mito e verità vanno sempre portati a compimento.
Il parrucchiere, giacchetta blu, azzimato nei capelli, non è proprio il tipo dell'eroe prescelto per il viaggio iniziatico: non è Teseo, l'ateniese, che porta idealità e sentimenti per i meandri di Cnosso e non ha neppure al suo fianco una Lady dal nome Arianna con l'astuzia del filo per sconfiggere il Minotauro. Il suo è solo un banale progetto di fuga d'amore con la moglie di un uomo che scrive per la ricreazione degli spiriti nobili, per di più abituata a dimore, giardini, lussi inglesi. Difficile per uno straniero di non alte origini diventare un inglese agli occhi di un inglese. La distanza sociale è colta dall'accento che assume Michael Caine quando entra nel labirinto. Un accento da gentleman che nel corso dei dialoghi finisce per entrare nelle cadenze del cockney, soglia della sua esclusione.
Il film è fatto di dialoghi serrati, sopraffini e al limite della crudeltà. Di un duello psicologico senza omissioni di colpi, ignaro di tregue e forse troppo cerebrale.
Di una scenografia degli interni ossessionante e a rischio di saturazione per lo spettatore. Di espressioni linguistiche e cadenze fonetiche determinanti ai fini della caratterizzazione dei personaggi.
Se vogliamo affiancare il film ad un'idea di giardino, è il virtuosismo il talento che li sottende. Abilità presente nelle stupefacenti e uniche inquadrature d'inizio che Kubrick, nei modi della sua genialità visiva, citerà in *Shining* portando onore per la seconda volta al *turf-maze*, una sorta di rosacee di verzura.
Manca nel film la presenza della donna, anche se questa è annunciata

La presenza della donna è simboleggiata dal serpente in pietra.

dal serpente di pietra, posto a guardia del giardino.
Il limite imposto dalla trama – che prevede due soli attori sulla scena – diventa stimolo per le invenzioni del regista. E se la donna non appare sul set, Mankiewicz – che ha vinto sei premi Oscar per il suo *All About Eve* (*Eva contro Eva*) – le fa posto nell'attribuirle il ruolo di motore nascosto della vicenda e nell'invenzione delle tante bambole meccaniche che popolano la sala della dimora. C'è la figura della ballerina, che sembra perdersi in sguardi d'amore per il parrucchiere mentre la severa pianista predilige lo scrittore e il marinaio, in qualità di commentatore ironico dell'azione, è il preferito da Wyke.
Il confine tra realtà e finzione si fa sempre più indistinto prendendo le forme del travestimento e dei giochi dell'illusionismo teatrale.
Le casse dei sotterranei della dimora sono piene di abiti di ogni stile per attori che debbano sostenere i più diversi ruoli nelle più lontane ambientazioni storiche. I costumi escono nella festa dei loro colori e delle loro fogge per diventare tante vite, tanti racconti, tante personificazioni.
Nel labirinto – per continuare l'analogia con il teatro – è da perseguire

l'atteggiamento straniante che è allo stesso tempo distacco e partecipazione all'impresa.
Non va, infatti, smarrita a favore dell'immedesimazione, indotta dalla natura del luogo, la capacità del controllo dall'esterno diventando in qualche misura duplici: la persona che avanza e la sua guida.
Nel film stupore e attesa dominano lo spettatore fin da quando nelle scene di inizio, dopo le inquadrature dell'architettura del severo piccolo castello, la macchina da presa guida verso il giardino-labirinto, che si apre agli occhi dopo aver sceso qualche gradino.
Questo giardino diventa nel corso del film un atto di teatro mentre si sposta dall'esterno all'interno della dimora per svelare un segreto che è una minaccia di morte per chi abbia la ventura o l'intelligenza di scoprirlo. Wyke vive un delirio d'onnipotenza da cui non disgiunge l'orgoglio di una straordinaria capacità d'amatore. Milo la smaschera con il nome più esplicito e concreto, riferitogli dall'ex amante dello scrittore. Impotenza.
Milo ha afferrato il centro del labirinto e sciolto l'enigma, custodito dal Minotauro nella quiete di un paradiso verde.
Se è vero che il mito è perennemente aggiornabile in quanto contiene le potenzialità di una reinvenzione costante, su tale linea si può interpretare la trama di *Sleuth.*
Wyke, oltre che sentirsi Dedalo, architetto dei meandri, ne è il custode feroce, maschera di una perversione omicida che porta il nome di Minotauro.
Milo, parrucchiere in Londra con succursale popolare a Brighton, non possiede i connotati dell'eroe adatto ad annientare alcun mostro.
A differenza del racconto mitologico che vede un vincitore e un vinto, la conclusione del film sancisce la sconfitta di entrambi i protagonisti.
Il cammino labirintico esce dalla leggenda per prendere la via di una parabola sul fallimento dell'orgoglio umano, uno dei temi più indagati da Mankiewicz.

SHINING

di Stanley Kubrick

Kubrick si inserisce nelle linee del mito greco sul labirinto seguendo la duplice interpretazione che il racconto concede: il labirinto di Cnosso è luogo di morte per il Minotauro; di libertà per l'eroe, il luminoso Teseo.
Al regista, inoltre, sembra piacere l'idea demiurgica espressa da Dedalo, artista, geniale inventore e tecnocrate dell'eccesso – quale lo stesso Kubrick era – nonché personaggio da leggenda – come i media definiscono l'autore di *2001: Odissea nello spazio*.
Si aggiunga che è scientificamente provato che il labirinto di Creta non è mai esistito: chissà se questa idea non sia nata solo dall'immaginazione di una comunità, che ha proiettato sulle pareti delle montagne come su di un grande schermo i sogni-segni tortuosi delle sue grotte e gallerie naturali per raccontare la trama del perdersi?
Kubrick ha creato per il suo film tre giardini-labirinti.
In America esistono solo due labirinti storici: quello di Williamsburg (1715) in Virginia, recentemente ricostruito come l'annesso palazzo

coloniale con l'aiuto della Fondazione Rockfeller e quello di Cedar Hill (1905) nel Tennessee.
L'azione di *The Shining* non si svolge né in Virginia né in Tennessee: Kubrick aveva bisogno di un labirinto nelle Montagne Rocciose del Colorado.
La maniacalità del regista è proverbiale: in quest'occasione mise in cantiere diversi allestimenti. Uno sull'aerodromo di Radlett, in Inghilterra, per le scene d'estate; un altro negli studi Eni-Elstree di Borehamwood, sempre in Inghilterra, per le scene di neve; infine, il terzo su di una piattaforma d'Elstree. Quest'ultimo, formato da pareti mobili, doveva essere utilizzato dai tecnici solo dopo che Kubrick avesse dato l'ordine di muoverle. Poiché la scena richiedeva un'oscurità nebbiosa, per le riprese fu necessario aumentare la potenza dei proiettori che toccarono i 700 watts.
Sotto l'onda dell'intenso calore, lo studio prese fuoco distruggendo il tetto, la scenografia e l'intero labirinto.
L'incidente deve avere fatto intravedere a Kubrick quell'inferno che per 130 minuti tiene inchiodato lo spettatore in una trama di ghiacci e di neve, dentro l'isolamento e la follia.

Un'isola da mistero entra negli occhi dello spettatore.

L'Overlook Hôtel.

Il film si apre con l'inquadratura stupefacente di un'isola da mistero, galleggiante sulle acque totalmente immobili di un lago o di un fiume, che entra negli occhi dello spettatore portata dal movimento della macchina da presa.
La successiva sequenza di inquadrature dall'alto segue un'automobile fin dentro le montagne innevate.
La macchina da presa schizza fuori dalla strada fin sopra la cima della montagna. Sulla colonna sonora, il tema del *Dies Irae* della cantata per i morti di Auschwitz mentre scorrono i titoli di testa. Lo spettatore è già perduto, tra le montagne; Jack Torrance, il protagonista del film, sta definendo la sua assunzione per l'incarico di guardiano invernale dell'Overlook Hôtel, sulle Montagne Rocciose del Colorado. Porterà con sé la famiglia.
Viene subito da domandarsi se *è il luogo a fare impazzire o piuttosto sia cosa da pazzi andarci a vivere?*
Jack, ex insegnante, con la passione per il bere – sembra che durante un eccesso alcolico abbia lussato il braccio al figlio – è sicuramente un uomo intelligente e ironico, dalla personalità complessa, mancante, però, di un sicuro senso d'orientamento nella vita.
Il suo bambino possiede un amichetto di nome Tony che abita in lui,

Lo shining di Danny.

gli parla con voce sottile e viene da lui evocato torcendo l'indice.
La moglie, che nell'hotel non ha nulla da fare, esprime la sua attenzione e la sua creatività verso il figlio.
I personaggi fin dal primo apparire sulla scena hanno un carattere e tratti psicologici già definiti mentre gli spazi, sorprendenti per le loro dimensioni, annunciano qualcosa di misterioso e sinistro. Il luogo, un tempo cimitero indiano, continua l'eco di una maledizione antica.
Le prime immagini del giardino-labirinto mostrano una fortezza verde, ancora verdissima, quando – un mese dopo il loro arrivo all'Overlook – la donna e il bambino vi entrano.
Un ampio portale sagomato segna una forte e morbida costruzione che al secondo o al terzo sguardo può ricordare certe mura d'ingresso delle medine nelle antiche capitali dell'Islam.
È noto, peraltro, il gusto americano per il recupero di uno stile architettonico dai diversi caratteri, con più di una interferenza: lo spirito eclettico di un paese che rifà in California, tra archeologia e Walt Disney, la *villa dei Papiri* di Ercolano.
Questo labirinto di verzura lo dici castello, lo dici medersa; lo credi luogo di difesa, lo credi luogo di studio perché le alte pareti lo includono contro i nemici, dentro i pensieri.

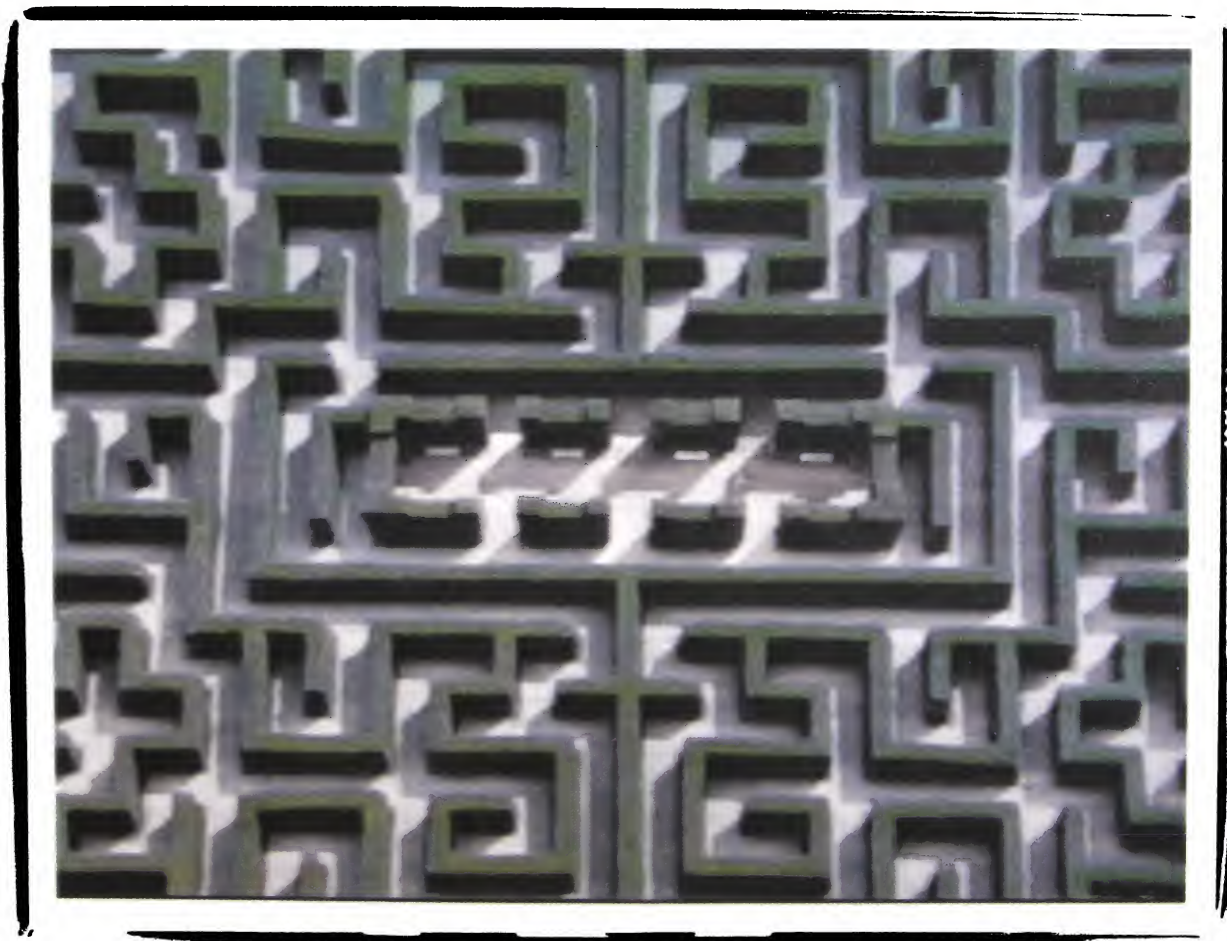
... prendono **la** strada d'entr**a**ta.

Il** verde **è col**ore **femminile...

La mappa del luogo lo precede, significativamente collocata sotto un'edicola di legno. La donna e il bambino non la degnano di uno sguardo mentre prendono la strada d'entrata. Percorrono il luogo divertiti e pieni di curiosità: lei, treccine e giacca a vento, ha in mano una macchina fotografica; entrambi paiono ciondolare come chi a Denver va, un pomeriggio, a passare due ore al parco.
Il padre non c'è: Jack non cerca evasione all'esterno. Il suo evadere è lo scrivere: afferma di essere uno scrittore ma nella mente ha solo il progetto di un libro.
Il luogo dai percorsi intrecciati fa muovere passi tranquilli alla madre e al bambino; è un'opera d'arte vivente e vivibile, in cui la natura, modellata dall'uomo, propone piaceri e bellezze in una relazione ottimistica con se stessi, attuata attraverso i sensi. La singolarità del labirinto, ai confini tra realtà e fantasia, coinvolge i livelli di comportamento aprendoli a nuove esperienze di conoscenza attraverso la ragione e la sensibilità.
Accanto all'interpretazione oscura del luogo – fucina d'inganni, trappola della mente e del corpo, percorso dolente verso il suo centro e verso la morte – il labirinto può anche essere luce, un cammino di salvezza, sintetico e risolutivo dei desideri.
I labirinti d'età romana elaborarono questo motivo ponendo nel luogo la rappresentazione di uccelli in qualità di segno liberato e solare che seguisse il percorso.
In *Shining*, il labirinto presenta entrambi i caratteri: è luogo di conferma – le iniziali affettuose scene tra mamma e bambino, le uniche nel corso della vicenda – mentre alla fine sconvolge di paura durante l'inseguimento notturno tra i ghiacci del padre che vuole uccidere il figlio.
Il labirinto verde, per il colore che ancora gli resta della passata estate, possiede il senso dell'energia e della riflessione centripeta. È nel film il luogo della pacatezza amorosa, della tutela e della comunicazione: uno spazio ancora felice, non presagio d'inganni.
Lei è Wendy e a lei si rivolge in piena fiducia il piccolo Danny, detto Doc, durante la passeggiata in cui non appare frastornato dal suo shining, *luccicanza*, percezione extrasensoriale che gli permette comunicazioni misteriose.
Il verde è colore femminile secondo le antiche tradizioni del pensiero cromatico nella dialettica con il rosso, colore maschile. Esiste nel mondo occidentale una *terapia del verde* rinfrescante e ricostituente, fondata su di un ritorno all'utero materno.

Lei è Wendy.

Di contro, il rosso. I colori sono funzionali al racconto e offrono un codice supplementare a quelli della narrazione mentre associandosi ai luoghi ne determinano gli ambiti d'influenza: giardino-madre; casa-padre.
Di un rosso acceso, *porporato e sensuale* sono gli interni dell'Overlook. Un albergo, costruito nel 1907, ove è successo un efferato delitto nella camera 237, una decina d'anni prima, intorno al 1970, quando un custode aveva fatto a pezzi la moglie e le sue due gemelline con un'ascia prima di introdursi in bocca la canna di un revolver.
La figura del labirinto, detto anche il palazzo dalla doppia ascia nella cultura del mondo mesopotamico-egeo e sede del Minotauro, porta la sua istanza sacrificale all'interno della casa in quanto le tracce lasciate dal precedente delitto possono essere ancora pericolose.
La stessa struttura dell'albergo è ossessionante: tra gli arredi le riprese indugiano su tappeti e moquette dai segni geometrici complessi, che si perdono negli spazi seguendo le dissolvenze della macchina da presa.
Nella sala dell'albergo si trova un modello in scala del giardino-labirinto. Jack è fisso su di esso: l'inquadratura pare riprendere dall'alto il modello mentre, ingrandendosi l'immagine gradualmente, si scopre

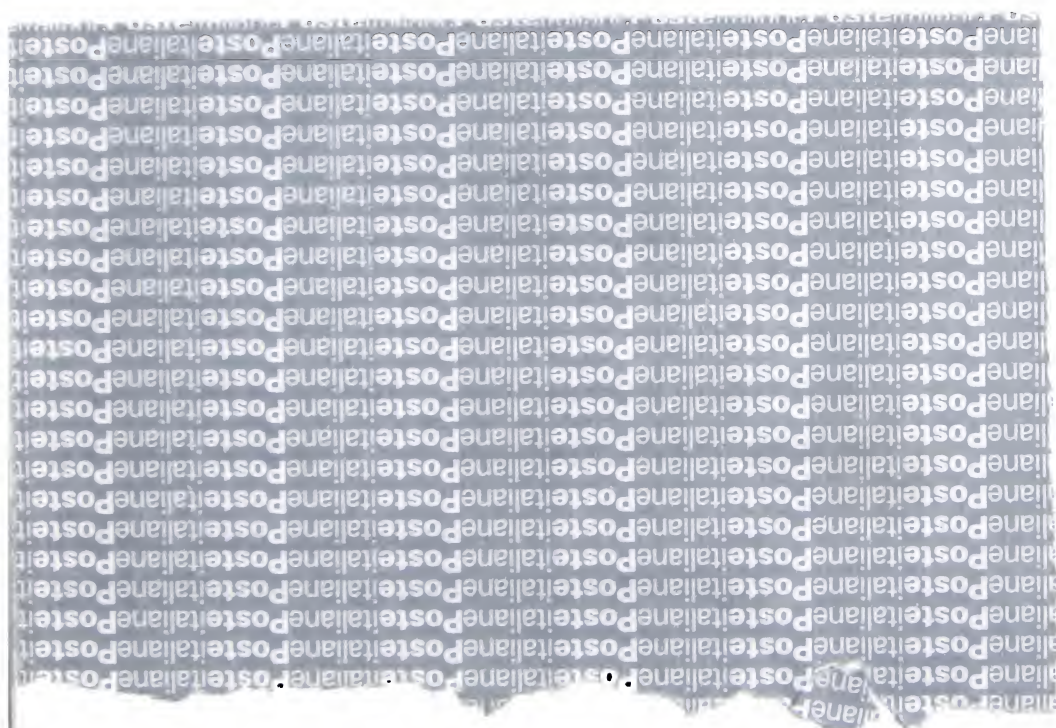
che è una veduta *plongé* del vero labirinto. Wendy e il bambino stanno guadagnando l'uscita e le parole della donna annunciano fiere che ce l'hanno fatta.
In tal modo Kubrick – che ha introdotto il labirinto nella sceneggiatura del film, tratto dal romanzo omonimo di S. King – mette avanti il finale della storia. La madre e il figlio salveranno se stessi riuscendo a fuggire alla furia omicida del padre.
In qualità di luogo mentale, il labirinto esprime la lotta contro l'informe, lo sdoppiamento e la frammentazione prima di definire nel suo centro l'esito di una quiete.
In *Shining*, il luogo verde afferra la positività del centro mentre la sua struttura con violenza dispersiva entra nella casa distorcendo ogni equilibrio e sdoppiando la personalità di Jack fino alla follia.
La casa. Proiezione delle ossessioni di Jack, che non sa trovare

Modello in scala del giardino-labirinto visto dall'alto.

il bandolo dei suoi sogni e delle sue visioni, riferite ad un passato in drammatico rapporto di somiglianza con i giorni, in cui le ore non passano e i suoi fogli si riempiono di una sola e iterativa frase: *il mattino ha l'oro in bocca*.
Il tempo nel cinema è narrato dallo spazio e nella sarabanda temporale-spaziale di *Shining*, passato, presente, futuro sono spesso indistinguibili.
Il film è la storia di uno stato mentale a cui spetta un regime temporale parallelo e indipendente. *Come esiste il tempo dei sogni, quello dei fumatori d'oppio e quello dei pazzi*, le categorie temporali in *Shining*, una volta slittate nell'inconscio, non conoscono la distanza degli anni e modificano la visione degli spazi.
Nelle toilettes dell'albergo, durante una soirée che si svolge negli anni Venti, un cameriere che altri non è che l'omicida dice a Jack di essere più severo con la moglie e il figlio. Sono i segni del passato a confermare la ripetibilità degli eventi.
Nel finale del film sulle note della canzone *Home*, la foto fissa di un sorridente Jack in abito da sera porta la data 1929.
Le corse di Danny sul triciclo, mai abbandonato dalla *steady-cam, cinepresa con meccanismi idraulici capace di movimenti molto veloci a mano paragonabili per esattezza e dolcezza a quelli fatti con il carrello*, si perdono per sale e interminabili corridoi. Un ascensore si sfonda sotto l'urto di una gettata di sangue, in *ralenti*, che terrorizza il bambino, preda dei suoi poteri.
Nella stanza in cui avvenne la strage, dentro la sala da bagno, Jack intravede una silhouette dietro le tendine della vasca. Ne esce una giovane donna, completamente nuda, che lo abbraccia prima di diventare nella stretta una vecchia orribile, dalla pelle coperta di macchie rigonfie e verdastre.
La scena è di oscura interpretazione.
Rifacendosi alle elaborazioni di pensiero sul labirinto, si può affermare che questo all'interno di una molteplicità di esperienze rispecchia anche i passaggi della vita umana: viaggio intrapreso con forze giovani e belle, alla fine sempre più deboli e stanche.
Nell'*Hypnerotomachia Poliphili* del Colonna, compendio di idee sul giardino, c'è un complicatissimo labirinto, dimora di un drago voracissimo e invisibile, simbolo della morte che può colpire in una qualsiasi delle sette età della vita dell'uomo.
Le fasi della vita umana – infanzia, giovinezza e vecchiaia – nell'aspetto di *un labirinto rivelatorio a tre nodi – quattro gambe, due gambe, tre gambe –*

sono l'enigma che Edipo davanti alle porte di Tebe deve sciogliere per rispondere all'inchiesta della Sfinge.
Dentro la casa, intanto, anche la donna e il bambino iniziano a confondere luoghi e tempi, ormai fuori dalla logica dei giorni, tra visioni del futuro e gli incubi del passato.
Sulla porta della camera da letto della madre Danny scrive con il rossetto la parola *Redrum* che la donna leggerà nello specchio *Murder*, strage.
I luoghi – casa e labirinto – paiono essersi capovolti senza alcun rispetto per quel giudizio, dettato dal senso comune, che vuole la prima protettiva e del secondo annuncia il pericolo.
All'esterno si abbatte una violenta tempesta di neve che mette fuori uso tutta la tecnologia domestica: radio, tv, videoregistratore, teletext.
Dentro si fugge e si tenta di cercare riparo, ovunque, serrando le porte mentre Jack, l'ascia in mano – l'ascia, simbolo della guerra presso gli Indiani dell'America del Nord –, consegna allo schermo un primo piano di Nicholson, che non verrà dimenticato anche da chi non ha mai visto il film.
La moglie, a sua volta, va in giro armata di un coltello.
Il bambino, con ai bordi della bocca la schiumetta dell'*Esorcista*, chiama aiuto affidandosi ai suoi poteri come un piccolo sciamano, perduto tra i ghiacci.
L'aiuto arriva nella persona del nero Hallorann, capocuoco dell'Overlook, che da lontano comunica con Danny. Il suo shining, però, non lo salverà dalla coltellata di Jack.
Nella fuga, lungo le pareti di neve del labirinto, Danny non è solo: non lo perde di vista quel dio buono che è per Kubrick la *steady-cam* e lo protegge lo shining.
Nelle antiche culture del bacino del Mediterraneo il labirinto custodiva, nascosto nel suo centro, un elemento di sacralità, che andava difeso. Dal male, dal demonio, dall'estraneo.
Solo chi superava le prove del passaggio – i circuiti del labirinto – era in grado di giungere alla rivelazione misteriosa.
L'iniziato incedeva sicuro nei meandri e arrivava alla vittoria: suggello di sé nei confronti delle esperienze da attuare in vita e nella morte, che è la porta di un'altra vita.
Danny ha una vocazione, la si può dire una chiamata, che lo rende mediatore tra il mondo degli uomini e un al di là di forze misteriose.
Danny è in grado di vedere le cose da un punto di vista nuovo perché è un bambino e in più un bambino che possiede *luccicanza*. Ha capacità

La vittoria di Danny sul labirinto.

L'horror secondo S. Kubrick.

ventriloque non acquisite; conosce la dolcezza inquieta dell'allucinazione; entra in contatto con le visioni del passato. Saranno queste facoltà extra-umane a salvarlo mentre corre sui meandri di ghiaccio? Saranno gli arcani dei rituali labirintici, solo degni degli iniziati, che permetteranno a Danny di sfuggire al padre come un piccolo Teseo che la scampa lasciando sul campo un morto assiderato, faccia azzurrina dai colori dei film horror?
Kubrick lascia aperte tutte le possibili risposte mentre, facendo cancellare dal bambino le impronte lasciate sulla neve e furiosamente inseguite dal padre, onora la più semplice e acuta forma d'intelligenza.

Improvvisamente, l'ESTATE SCORSA

di Joseph L. Mankiewicz

Chi ama il cinema non può aver dimenticato di *Suddenly, Last Summer* tre scene. L'inquadratura iniziale dal basso dell'ascensore, una sorta di trono da cui Violet Venable scende dicendo:
Sembra che l'imperatore di Bisanzio, quando accordava udienza, sedesse su di un trono che, sul più bello, si sollevava misteriosamente a mezz'aria tra lo stupore ammirato degli astanti. Ma, siccome viviamo in democrazia, inverto la procedura, non mi sollevo, ma discendo.

L'ardito montaggio delle sequenze finali che vedono scorrere sul volto di Catherine, l'attrice Elizabeth Taylor, le immagini dell'evento mentre lei sta riconquistandone il ricordo attraverso le parole.

Violet Venable si appresta a incontrare il dottor Cukrowicz.

E il giardino di Sebastian, figlio di Violet, in cui la macchina da presa entra sull'onda della voce della donna.
Le sue parole presentano al giovane medico, che è venuto a trovarla, la creazione più originale di suo figlio, morto improvvisamente l'estate scorsa in Europa.
Le inquadrature si perdono in un folto vegetale, una giungla stranita e surreale: un giardino che è anche un sogno, un set cinematografico, una scenografia messa a punto per un teatro o per un balletto drammatico?
Il luogo presenta un decoro ambientato in Louisiana, nella gotica dimora di stile vittoriano dei Venable, a New Orleans, in realtà costruito in uno studio di Londra mentre gli esterni sono stati girati sulla Costa Brava, in Spagna.
La stagione, tra la fine di un'estate del Sud e un autunno che arriva, cosparge gli individui vegetali di gocce di pioggia. Individui, in quanto il loro aspetto è di creature viventi che abbiano pinne, squame o arti.
Nell'allucinazione, portata dall'atmosfera, si ode qualche rumore, gridi secchi, ruvidi bisbigli, fischi aguzzi come se il giardino fosse abitato da bestie, serpenti, uccelli o da ogni altro genere di natura selvaggia.
Il luogo è reso mediante grandi primi piani che passano dai vegetali

ai visi dei due attori, e, per tre volte, viene inquadrato uno scheletro umano con ali di angelo. Le riprese scrutano una giungla tropicale e seguono attraverso *campi medi* la fluidità dell'eloquio di Violet – un'inarrivabile Katherine Hepburn, quasi regista di se stessa – mentre narra il giardino di Sebastian.

La prima associazione che il luogo porta a compiere è quella con l'ospedale, veicolata dalla prima sequenza del film che vede un intervento chirurgico, eseguito in una sala operatoria cadente. Successivamente, nel giardino, Violet chiede al neuropsichiatra di praticare una lobotomia alla nipote Catherine, divenuta pazza in seguito alla morte del cugino, avvenuta proprio durante il viaggio dei due in Europa. A ricompensa, propone una ricca donazione alla clinica per onorare la memoria del figlio.

La scelta della madre collega due mondi – l'ospedale e il giardino – che già i poeti romantici avevano espresso come simboli dell'idea del dolore.

La sofferenza consuma senza speranza le condizioni di una possibile armonia tra gli elementi della natura e gli individui.

Nel giardino le piante patiscono il caldo, il gelo, a causa degli insetti, sotto il ferro tagliente nelle mani dell'uomo.

La vita, ovunque, è triste e infelice e ogni giardino, sotto qualsiasi clima, è come un vasto ospedale.

Anche gli uomini soffrono e il giardino di Sebastian è la proiezione di uno stato mentale alterato da demoni e stretto da paure.

Alcune scene successive del film si svolgono negli interni della clinica per alienati, in sale grigie ove corpi, volti, voci gridano un'indistinta disperazione.

Altre emanazioni paiono provenire dal luogo; la visione della natura aggressiva e a sfondo sessuale di Sebastian; la sua creatività; un'autentica passione per il sapere botanico; infine, la nostalgia nei confronti della superstite grandezza del mondo vegetale.

Le prime sequenze molto indugiano sulla messa a fuoco dei contrasti: al gusto dell'informe e alla ricerca di un primitivismo vegetale si accosta l'eleganza dei decori, tutti studiatamente bianchi, nello stile coloniale proprio delle case dei ricchi, ove patio e dépendances sono soste di frescura, godute tra un daiquiri e un amabile conversare.

Così era la vita di Sebastian e Violet, che, stupefacentemente vestita di bianco, vive ancora con lui il sogno più rovinoso e più esaltante della sua vita: la fortuna di essere in due e di non avere bisogno di nulla in più per esistere.

Un folto vegetale,
una giungla
stranita
e surreale.

Tra un daiquiri e amabili conversari.

Il giardino come mostra di grandi eventi vegetali ha una tradizione nel mondo occidentale, a cui la cultura d'oltre oceano ha sempre guardato con spirito emulo e talvolta tumultuoso e caotico.
I giardini del Nord America sono sempre stati più ligi ad un'ideologia puritana, che osteggiava il lusso e l'eccesso in generale e, in particolare, giustificava i fiori e le piante esotiche in quanto riferiti ad un uso medicinale-terapeutico. Nel Sud, invece, coadiuvati da ben altro clima e con la presenza di una flora autoctona generosa, i giardini si prendevano leggiadrie diverse: per tutta l'estate erano continuamente pieni di dolci fiori e si prestavano ai tentativi di domesticazione per aggiungere altre specie ai vegetali e in particolare alle rose, provenienti dall'Inghilterra.
Sebastian, *artista della vita*, che scriveva un solo testo poetico all'anno, ogni estate, dopo un lungo viaggio per il mondo con Violet, ha espresso nel suo giardino una tensione da demiurgo in grado di forgiare una *nuova alba della creazione*: un nuovo Eden, un rinnovato messaggio, un'elaborata tipologia.
Il giardino della creazione – si dice nel primo libro della *Bibbia* – fu concepito nello spazio temporale di un giorno e nella forma del quadrato secondo una ripartizione simmetrica scandita dall'incrocio di quattro fiumi, sgorganti dal suo centro.
Le piante che portavano il nome di *Albero della Vita* e *Albero della Conoscenza del Bene e del Male* sono ormai scomparse da ogni civiltà, mentre altre, più probabili, ancora esistono.
L'idea espressa era quella dell'armonia, che regnerà come incontrastata aspirazione, irraggiungibile desiderio e perenne modello di tutti i giardini creati dall'uomo. Il luogo di Sebastian, invece, gioca su di un'articolazione complessa e franta: è un messaggio stravolto, dominato dalla *minaccia del mondo vegetale*.
Luogo di un dio feroce, impassibile e distante dalle promesse di salvezza: un'avventura straziata in un paesaggio di cui è lo specchio.
Le opere cinematografiche in cui appare un giardino sono, in generale, prodighe di panoramiche sul luogo; *Improvvisamente, l'estate scorsa* contrae, invece, la visione d'insieme in una sorta di accumulo botanico.
Un coacervo di rami contorti, foglie gigantesche e squadernate, tronchi antichi e slabbrati, acque immobili di ninfee portano all'esasperazione l'artificiale che domina il luogo. Le piante sembrano piegarsi sotto il peso della loro vetustà, strette le une contro le altre quasi a volersi sorreggere: bocche spalancate in un grido d'aiuto.

Giardino abitato
da demoni
e ossessioni.

Sono loro a sentirsi cacciate dal mondo della natura perché debitrici di antiche colpe e nel destino di irrimediabili rimpianti.
Sebastian è un raffinato, un poeta, un viaggiatore ricco e decadente alla ricerca di stimoli visivi e mentali, che hanno lasciato tracce di sensibilità e di gusto estetico nel suo Eden.
Ha conosciuto il desiderio delle albe fredde dei paesi del Nord: *andremo tra le luci del Nord, radiose e glaciali. Non ho mai visto l'aurora boreale.*
Ha vissuto il chiasso delle strade spagnole, l'eleganza di Parigi e gli spettacoli naturali delle isole Galapagos, care al poeta Herman Melville.
Il giardino – comunemente si dice – esprime il temperamento del suo artefice; il giardino – culturamente si dice – è una semantica del luogo correlata alle espressioni artistiche e alle conoscenze botanico-scientifiche del tempo, in cui è sorto.
Per Sebastian il luogo doveva diventare un'architettura vivente e un museo di sculture vegetali per esprimere la vitalità e la durata delle antiche specie. Le riprese mostrano un allestimento che è un'espressione del mondo della natura fantastica e deformata alla maniera di A. Gaudí, da Sebastian sicuramente visto e dallo scenografo del film, Oliver Messel, certamente amato.

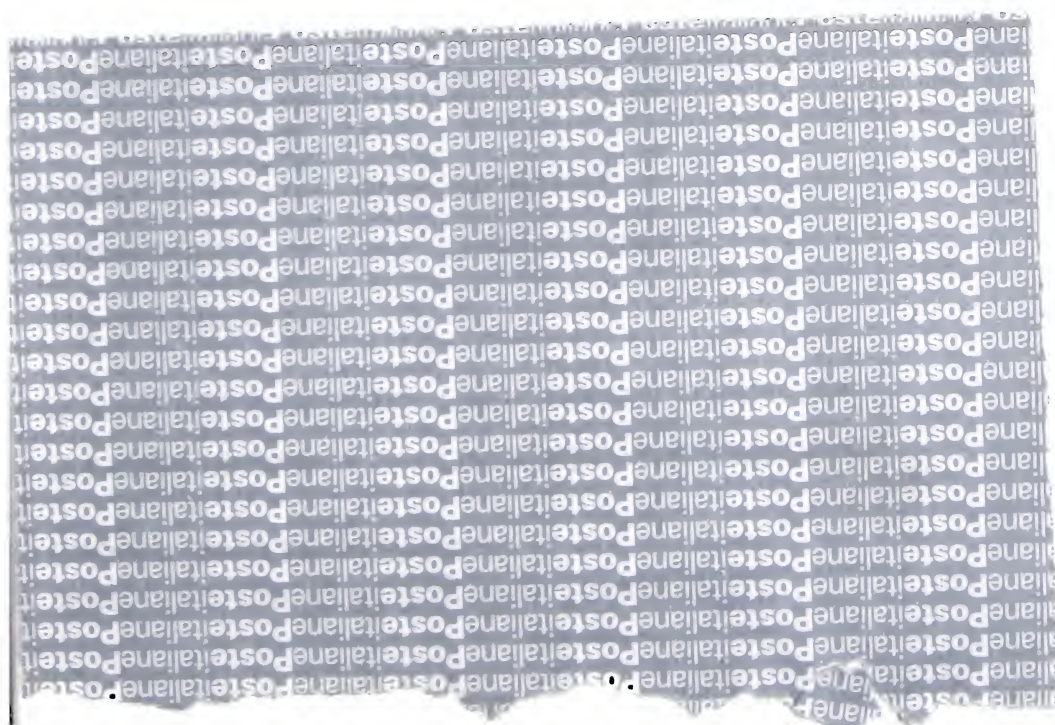
Nella dimora dei Venable, secondo le tradizioni del Sud, si tenevano in gran conto le scoperte scientifiche e gli aggiornamenti botanici, provenienti dai laboratori della Florida e indispensabili al sopravvivere di tale esclusivo giardino.
Le piante sono segnalate da Violet come rarità: eredi e superstiti di ere lontane, compagne, milioni di anni fa, dei dinosauri. Erano sconfinate le foreste di queste gigantesche felci che poterono offrire ai rettili un'alimentazione tale da rendere molle la struttura dei loro corpi e, di conseguenza, inadatta alla sopravvivenza.
I carnivori, che seguirono, si presero il mondo.
A questo riguardo la metafora più esplicita, espressa dal film, in via di parole e in via d'immagini, fa scoprire il ritmo di vita della *perversa signora* che abita dall'autunno sino alla primavera inoltrata un'elegantissima gabbia, in forma di piccolo padiglione bianco di vetro e ferro. Si tratta di una pianta il cui nome – spiega Violet mentre la macchina da presa la segue – è *Venere carnivora.*
I nomi, si sa, portano un destino e così la scrittura lirica e realistica insieme di Tennessee Williams, autore del dramma omonimo in un atto da cui nasce il film, non esita a segnalarla come *Venus flytrap.*
La pianta viene nutrita da mosche, che arrivano come un dono ben sigillato per via aerea dai centri di selezione apposita.
Violet inizia a introdurre nel fiore, che è la bocca della pianta – mostrata in primo piano – l'unico cibo da lei accettato. Poi, *ladylike,* passa alla segretaria l'incarico di nutrirla.
La *Venus flytrap,* prigioniera e custodita, possiede, in verità, sicurezze giornaliere, garantitele da quegli stravaganti dei Venable. Non manca, però, in omaggio alla natura di una Venere perversamente ammaliatrice, di stordire prima della morte la sua vittima ubriacandola per un breve attimo di profumo.
Sebastian che vede il mondo con l'occhio della scienza e con lo stupore dell'artista; Sebastian che è un omosessuale, dominato dalla figura della madre divoratrice della sua vita, forse per difendersi, forse in analogia alle leggi e al comportamento del mondo vegetale, ha usato le donne come esche, richiami, insetti. Prede.
La madre, finché giovane e affascinante, ha assolto questo ruolo compiacendosi di quella corte di giovani uomini, belli e devoti, incantati da suo figlio, giocoliere d'inganni seduto su quel trono da giullare, antico di cinquecento anni, che si trova all'interno del suo atelier.
Improvvisamente, l'estate scorsa, il viaggio speciale che per lunghi anni aveva fatto dire dei due in ogni parte del mondo, *al Lido, al Ritz,*

La Venus flytrap è una perversa signora che abbisogna di cure quotidiane.

a Madrid: ecco Sebastian, ecco Violet, si è interrotto. L'età avanza per la madre: si sa la vita – si recita nel film – *collarino di velluto, bastone, cornetto acustico, tutte cose che verranno...*
Subentra la cugina: Catherine è bellezza, eleganza, grazia.
Con un costume bianco che, una volta bagnato, cattura e stordisce,
Sebastian la spinge in una spiaggia.
La spiaggia è Cabeza De Lobo. Gli sguardi dei giovani uomini, dietro una rete, hanno avvistato la preda.
In cerca di preda l'occhio della macchina di Mankiewicz si aggira
per il giardino della Louisiana, in cui questa vicenda è racchiusa
in un simbolismo vegetale cattivo e bello proprio come la natura.
Anni prima, nelle lontane Galapagos, i corvi lungo la piccola spiaggia
si tuffavano sulle giovani tartarughe, rovesciandone i gusci,
per ingozzarsi delle loro tenere carni sotto gli occhi atterriti di Violet
mentre lucidi, quelli di Sebastian, scorgevano nella scena l'aspetto che
assume *il volto di Dio.*
Nelle opinioni di Sebastian, al più forte spetta di mandare avanti
la macchina umana mentre la natura crudele e divoratrice assiste
allo svolgersi delle lotte e dell'accanimento per l'esistere.
Catherine è un morbido miele per bocche che hanno fame di tutto.

Catherine è un morbido miele.

Catherine li attira ma è Sebastian, in seguito, che torna alla spiaggia e si mescola a loro. L'uomo, vestito di bianco, appare in riprese che non colgono mai il suo volto ma solo le spalle.
Un pomeriggio, la banda dei ragazzi, forse esasperata e con sempre maggiori pretese, lo insegue con musica di rumori assordanti. Alla fine di un sentiero, su di uno spiazzo assolato e selvatico, si gettano su di lui e lo dilaniano e lo divorano in una sorta di rito tribale, consumato vicino ai ruderi di un tempio pagano.
La cugina, che ha assistito alla scena, entra in uno stato di confusione che le impedisce di ricordare quanto è accaduto. Pazzia, frammenti di ricordi convulsi e ossessionanti: soprattutto parole e cenni tesi a demolire la figura morale di Sebastian. Viene fatta ricoverare da Violet in un ospedale psichiatrico con la sbrigativa formula di *Dementia praecox*.

Sembra il nome di un fiore raro, di un fiore della notte. Violet intende ridurla al silenzio con l'operazione del dottor Cukrowicz per nascondere la verità che lei sola conosce.
Non le riesce. Viene travolta dalla rivelazioni della ragazza, aiutata dal medico e sottoposta ad una sorta di siero della verità.
Nel patio, che dà sul giardino, di fronte all'intera famiglia e al corpo medico dell'ospedale psichiatrico, Catherine ricompone nella sua mente l'esatta memoria della morte di Sebastian e la verità ha la forza di un inequivocabile giudizio di condanna.
Tutti escono dal giardino, testimone del genio malato di Sebastian, delle macchinazioni di sua madre e della rivelazione sofferta della bella Catherine.
Il film chiude su Violet che, ormai completamente pazza, si rivolge al medico come fosse suo figlio mentre si allontana dal luogo su di un trono, dalla regalità bizantina.

Il Giardino dei Finzi-Contini

di Vittorio De Sica

Era un autunno così speciale da sembrare che l'estate avesse voglia di non finire più, quell'autunno del 1938.
Fotogrammi di foglie, rami, alberi, che dal rosso passano al giallo dissolvendo le vivide tinte per poi tornare a restituirle nell'intensità della luce del sole, scorrono sui titoli di testa del film.
Le stagioni dell'anno, i passaggi della vita, il tempo della Storia attraversano il giardino dei Finzi-Contini, testimone di segreti, confidenze e amori.
La gente con qualche ironia lo chiama il regno da cui i Finzi-Contini, ebrei-ferraresi, non escono quasi mai.
Rimangono nella grande dimora, circondata dal parco, protetta dalle sue mura, separati e distanti.

Il padre di Giorgio, il protagonista.

Uno dei caratteri della condotta ebraica è quello di sentirsi fratelli sotto qualsiasi cielo si trovino a vivere, ma i *Lattes*, gli Ancona, i *Levi* non erano mai entrati nel giardino di Alberto e Micòl, i due figli del professor Ermanno fino all'autunno del '38.
In quel settembre furono promulgate dal regime fascista le *leggi razziali* e tra i numerosi divieti si prescriveva agli appartenenti della comunità giudaica l'allontanamento dai circoli culturali e ricreativi.
Con la leggerezza dei vent'anni, un piccolo gruppo entra, su invito, nel giardino per disputare un torneo di tennis.
La macchina da presa li segue mentre in bicicletta scivolano accanto a grandi alberi di specie diverse, a spazi ben tenuti di eleganti ampiezze con aiuole fiorite di giusta proporzione.
Il sentiero su cui pedalano, però, ha tutta un'altr'aria: pare un vialetto di campagna e il campo da gioco forse è più adatto a coltivar patate che a tirar di racchetta.
Le immagini del film di De Sica non tradiscono lo spirito dei giardini di Ferrara, il cui stile aristocratico si accompagna ad un'idea di vita provvida e operosa secondo cui dalla terra bisogna pur sempre cavar fuori qualcosa di produttivo.
Il giardino ha sempre avuto due anime: all'elegante e distensivo ozio dei sensi non sono mai venute meno le cure degli orti.

La bicicletta a Ferrara.

Al tempo degli Estensi, nella Ferrara dai grandi spazi, quella concepita da Biagio Rossetti, palazzi e case distendevano le loro fronti lungo le vie, lasciando tra di loro e al loro interno vaste zone coperte di verde in una rara simbiosi di architettura nobile e natura che preannunciava, al di là di orti e giardini, la campagna. Le *delizie* estensi erano boschi per la caccia, giardini ricchi di agrumi, peschiere divertenti e accanto agli allestimenti, che trasformavano i luoghi nello stupore delle scenografie, i domestici orti non mancavano di provvedere continuamente alle tavole di una delle corti rinascimentali più prestigiose in Europa. Una *delizia*, un'antica residenza, era, per l'appunto, la dimora dei Finzi-Contini, trasformata nel corso del tempo in un edificio dall'aria neogotica che il film mostra di un bel colore rosato, solido nelle sue forme torreggianti, segno d'imponenza e ricchezza consolidata.
Si trovava lungo il corso Ercole I, un tempo strada degli Angeli, la più aristocratica della città con edifici di splendido cotto, pavimentazione sassosa e gagliarde cime di alberi che svettano al di là dei rossi e impenetrabili muri.

Il rapporto natura-ambiente a Ferrara è un'atmosfera speciale che l'opera di De Sica coglie in maniera grata, a tratti devota in un film non certo da annoverare tra i suoi più geniali.
Le riprese più volte accompagnano le passeggiate solitarie di Giorgio, il protagonista-narratore del romanzo omonimo di G. Bassani, da cui è liberamente tratto il film.
Seguono le sue pedalate lungo l'antica cinta muraria, confinante per un tratto con la tenuta dei Finzi-Contini. Qui teorie di alberi – le specie imponenti dei boschi europei e quelle della macchia mediterranea come il bagolaro e le rustiche autoctone – fiancheggiano il sentiero: zona libera e franca ai bordi della città che sta svanendo mentre la campagna attraverso le mura prende il sopravvento.
Nel giardino le piante sono altrettanto singolari: le palme del deserto, separate in gruppo di sette dal resto della vegetazione circostante, provengono dall'Orto botanico di Roma e mostrano se stesse in qualità di dominatrici mentre Micòl le indica a Giorgio con il nome di *Washingtonianae graciles*. Altre né prestigiose né esotiche, olmi, platani,

Le sette palme provengono dall'Orto botanico di Roma.

lecci, sono solide, parlano il dialetto delle campagne ferraresi e hanno attraversato tempi ben più lunghi di quelli riservati a qualche generazione di uomini.
A Micòl e ad Alberto non sarà data la sorte di vivere neppure la loro giovinezza.
Il parco diventa non solo il centro materiale ed affettivo su cui ruota l'intera vicenda riferita alla famiglia, ma allarga la sua influenza all'intera comunità ebraica della città, affascinata dalla sua atmosfera segreta e coinvolta nelle curiosità tipiche del pensar in provincia.
Non a caso, nel film, sempre si dice il *giardino* dei Finzi-Contini anche quando opportunamente si sarebbe dovuto usare il termine casa.
L'intensità del luogo si irradia anche all'esterno: a Milano, ove Alberto compie i suoi studi; a Venezia, che vede Micòl studentessa di Ca' Foscari fino a Grenoble, ove Giorgio, deluso da Micòl, ma sempre con lei nel cuore si reca per far visita al fratello minore.
I tre luoghi sono dialettici al giardino: i ritmi di vita diversi della città lombarda non mutano la mente del giovin signore di provincia.
Il giardino ha modi che Alberto ha fatti propri e cerca la protezione del luogo come una mano fidata, appoggiata sulla sua spalla.
Nella città sulla laguna, cinica e così nichilista da mostrarsi indifferente verso qualsiasi persona nella consapevolezza di aver già tutto visto aspettando ancora, però, di vedere il meglio, Micòl non ritrova l'ossequio al suo ruolo di giovane e inquieta castellana che il giardino le conferma.
Giorgio, l'estraneo, è troppo legato alla fascinazione del luogo che per lui è Micòl da non comprendere appieno quello che scopre durante il soggiorno francese sull'esistenza di un luogo, chiamato Dakau.
Diceva James Joyce: sono forse mai stato lontano da Dublino?
Bisogna sentirsi forse molto soli, senza terra, profumi, ricordi e privi di un albero, anche di uno solo, ma che non si è mai dimenticato, per scegliere la distanza e l'esproprio.
Il giardino giustifica il disimpegno sulla vita di Alberto e la vanità di Micòl; vede di Giorgio il passaggio dall'adolescenza alla giovinezza; affida ai Finzi-Contini lo stile aristocratico dei passati e grandi orti; allarga l'immaginare dei cittadini di Ferrara. Nessuno, in alcun modo, riesce a distaccarsene.
Tuttora in Ferrara lettori del romanzo di Bassani o anche solo chi ha visto il film lo cerca.
Trova uno spazio che è un semplice orto e di questo ci si può pure accontentare, ma gli alberi sono tutti finiti in legna da camini

Alberto Finzi-Contini, giovin signore di provincia.

e in cenere. De Sica ha ricreato il luogo altrove scoprendone lo spirito nei parchi dell'Emilia e negli orti segreti dei nobili palazzi di Bologna.
Un giardino che è un'educazione sentimentale e, come in ogni esperienza di tal nome, una perdita e un acquisto, un dolore e una coscienza.
Il muro, che lo avvolge, si affaccia per un tratto lungo la passeggiata della cinta muraria con un'altezza resa valicabile da alcune tacche appositamente sistemate. Nonostante questa disponibilità Giorgio, adolescente, invitato segretamente da Micòl a penetrarlo, ebbe paura, tergiversò, non vi riuscì.
Quel ragazzo timido divenuto un giovane studioso di letteratura italiana non farà mai parte del mondo segreto di Micòl.
Forse troppo vicini, loro, che amano i libri, la musica, la cultura, per poter essere sorpresi dagli istinti e da quella forza della passione, che Micòl ricerca.
Il giardino è stato spesso paragonato alla donna e alla sua sessualità. In forma d'orto si è espressa sin dalle immagini bibliche del *Cantico dei Cantici* la figura dell'amante: la segretezza e la generosità, i doni celati e i frutti gustati.
Micòl è figura di luce e un inquieto di ombre. Micòl tra le aiuole d'ortensie e peonie, lungo le siepi amabili del parco, in questo mondo seducente e magico, dalle tinte ingiallite come una vecchia cartolina, è un privilegio di belle maniere. Il suo aspetto ha le sembianze aureolate di un mattino di sole, la morbidezza di un pennello, le stesse dissolvenze della fotografia quando riprende il giardino nella luminosità ovattata del giorno.
È notte. Un'inquadratura dall'alto di Micòl mentre – colpo di chiaro sulla lunga veste – lungo i prati sotto la casa, furtivamente e di corsa, si dirige verso la capanna, la *hütte* la chiamano quegli snob dei Contini.
Anche Giorgio, nel cuore della notte, è penetrato nel giardino.
La macchina da presa mostra un intreccio di sagome: sono gli alberi, che di giorno prendevano nomi e identità dalle indicazioni di Micòl.
Indistinguibile anche il campo da tennis. La casa, poi, la *magna domus* rosata, ha le luci delle finestre tutte spente.
Le riprese continuano ad avanzare seguendo Giorgio mentre diventano la *soggettiva* di Giorgio; la forza della visione spinge all'interno della capanna, a cui è di guardia il cane di famiglia tanto grosso quanto innocuo.
La cornice cinematografica diventa il bordo di un quadro e il confine

Micol nella capanna del giardino.

del giardino. La bellezza di Dominique Sanda è quella di una dea delle selve, di una ninfa dal seno ignudo.
Micòl accende la luce; l'amante le dorme accanto. Lei sembra una statua, appoggiata e al riparo.
I Finzi-Contini nascondono sempre tutto nelle vaste sale della loro casa: nella camera di Alberto, ove si consuma la sua inesorabile malattia e persino nella biblioteca, degna dell'*Archiginnasio* di Bologna con preziose e inedite lettere di Carducci. Forse non ignorano neppure il segreto della loro ragazza di ventitré anni, che ha pur diritto ad una vita dei sensi.
Il giardino, invece, nasconde loro il caos esteriore e i tempi della Storia, carichi di minacce.
Il giardino antico con il nome di *hortus conclusus* predicava la distanza dal mondo, all'interno di un monastero o negli spazi di un castello. Era luogo di preghiere ma anche di svago, di musica e di giochi. Possedeva, questo è vero, perimetri meno estesi di quelli a cui si vuole collegare il luogo ferrarese, ma il suo spirito spegneva le voci dai troppi rumori e rendeva ciechi gli occhi o fissi a ben altre visioni.

Il giardino è un sentiero dai bordi di neve.

Anche il regno dei troppo distanti Finzi-Contini non si prende cura della cronaca delle cose mentre va incontro ai drammi di quell'autunno del '43.
La morte di Alberto è di prologo alla tragedia dell'intera famiglia.
È portato al cimitero di via Montebello e Ferrara non viene meno al suo stile neppure nel giardino dei morti giudei. Dopo il portale di un grigio inconfondibile, che l'inquadratura non si lascia sfuggire, si apre un selvaggio di piante: a maggio tutto un fiorire tra cippi e pietre.
La malattia di Alberto è stata seguita nella sua camera: tra il bianco delle lenzuola e il ricco verde primaverile di un albero che l'inquadratura non dimentica. Sei mesi dopo, è di nuovo autunno.
Il giardino in quell'autunno del '43, che pare già un inverno, è ormai solo una striscia lattiginosa, un sentiero bordato di neve, su cui scivola la nera macchina ministeriale arrivata a casa Finzi-Contini.
Superato il cancello, la vettura procede affiancata dagli alberi. Le sette palme: si saranno ricordati i giardinieri di fasciarne le radici contro le rabbie dei nemici inverni?
Il campo da tennis: è stato allargato e sistemato a terra rossa, come pretendeva Micòl. Sotto la neve, chissà, se la neve...?

A proposito dei giardini du Roi-Soleil – Micòl era un pavone
con le lingue straniere – si diceva che avevano fatto sparire
con la fioritura di rose e fresie l'inverno dal numero delle stagioni.
Ma non è tempo di queste memorie.
La lista dei nomi giudei è burocratica come un elenco di scuola;
l'appello altrettanto fiscale. I Finzi-Contini rispondono e prendono
a scendere le ampie scale.
Passano davanti alla servitù ariana che resta.
Il giardiniere di casa con pazienza, lentezza, metodo, tutte virtù
dei giardinieri sotto ogni cielo, riuscirà mai con le rose e con le fresie
a far sparire l'inverno dalla Storia degli uomini?

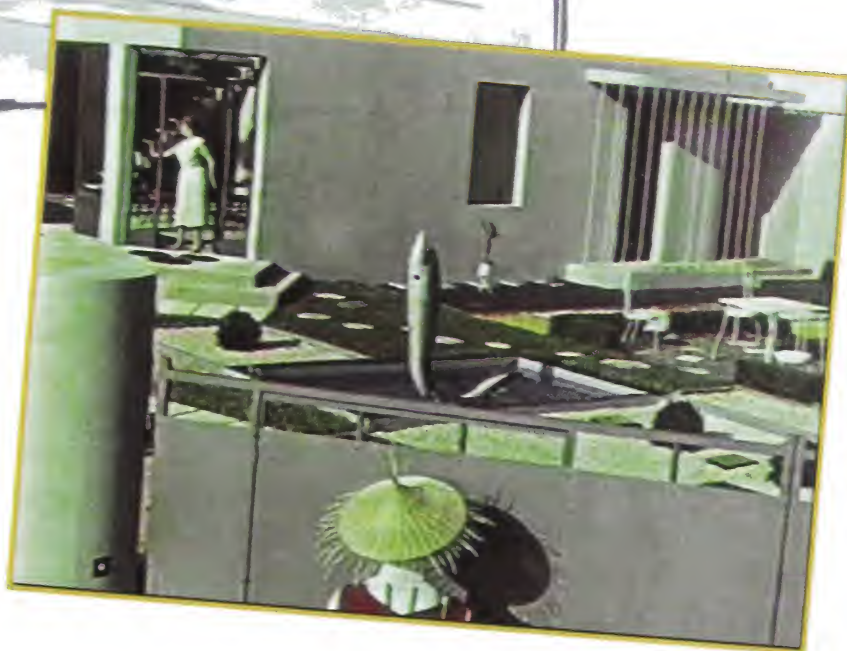
I nostri fiori li hai ricevuti?
Bene, l'importante è quello.

Mon Oncle

di Jacques Tati

La vita in casa Arpel è una noia che diverte lo spettatore; una monotonia per Gérard, il bambino che lì abita. Eppure la casa possiede un giardino. A Gérard, però, viene impedito di giocare con la terra, ordinatamente disposta in aiuole; a Gérard è vietato divertirsi con l'acqua della fontana perché potrebbe interrompere il getto, che fuoriesce da un pesce, colto nella plasticità di un salto verso l'alto precario quanto affidabile. Non può cogliere i frutti dai rami in quanto i suoi peri sono sculture inchiodate ad una parete del muro in una composizione di simmetrico equilibrio. Se prova, poi, a tirar di pallone, questo, volando sul prato quadrangolare della vicina mentre la stessa sta trafficando a cavallo del suo tosaerba, viene riportato a domicilio da una bizzarra anglomane, che ama indossare cappellini di paglia sfilacciata intonati alla borsa e avvolgersi in drappi colorati come tappeti.
Quando parla con sua madre in una cucina assordata dai rumori dei gadget tecnologici, questa non riesce neppure ad udire la sua voce; quanto a suo padre, non sa farlo divertire.

La vita è una monotonia nel giardino di casa Arpel.

Habitat anni Cinquanta.

Ma Gérard ha uno zio, strampalato, non adatto al lavoro, che porta calzetti rigati, pipa, cappelluccio, impermeabile ed è la sagoma inconfondibile di Monsieur Hulot. Insieme si divertono andando per i sentieri erbosi della periferia parigina, ove il bambino mangia frittelle, cotte su di una fiamma vera e non su di un flusso di calore, in funzione di forno domestico. Può sporcarsi con la terra, conoscere alberi e fiori, tirar scherzi alla gente con ragazzacci di strada senza doversi poi scusare.
Il quartiere popolare di Saint Maul è mostrato nei rumori che sono

Hulot fa la spesa nel quartiere popolare di Saint Maul.

la musica *concreta* dei suoi lavori; nei vegetali che si acquistano sui carretti; nelle quattro chiacchere sulla via di artigiani e lavoratori. Tati manda avanti la macchina da presa in modo tenero e svanito, molto disteso e reso semplice dalla serie dei piani-sequenze che colgono il ritmo distratto di un borgo cittadino ancora legato alla vita del passato.

L'osservazione è condotta in modo tale che Hulot non è mai personaggio invadente ma corre leggero sulle cose secondo la sua fantasia infantile, e le scelte dei nuovi ricchi, i coniugi Arpel, sono indicate dal regista con il tocco di un'ironia sospesa e danzante.

Nella sua prima opera a colori, Tati segnala la spontaneità – il vecchio borgo – con i toni caldo-dolci del giallo e il condizionamento – il quartiere moderno – accendendo i blu, i rossi, i verdi.

Per essere negli anni Cinquanta, è mostrato un habitat investito dall'uso della più sofisticata tecnologia o, come si diceva allora, una casa da fantascienza.

All'esterno, lo stesso spirito. Culto per sassi, petruzze, cemento; lotta al granello di polvere, che osa posarsi su di una foglia; quasi assente la natura e ben presenti i suoi equivalenti artistici, che interpretano i vegetali.

Per escludere il giardino dagli sguardi esterni, c'è un compatto cancello

Gli Arpel ci stanno guardando.

di colore grigio con feritoie al basso. Solo ai cani randagi è concesso di buttare un occhio, là dentro.
Gli Arpel hanno una strana visione delle cose. Gli occhi degli Arpel quando osservano non vedono e sono del tutto inanimati come la loro casa. Se mettono le teste nelle due finestre tonde del piano superiore, i loro movimenti – la luce alle loro spalle è accesa – evocano quelli di *due pupille* che si girano nelle orbite. Sotto questo loro sguardo stranito, Hulot senza destar alcun sospetto riesce a scardinare il cancello della loro casa. In un'altra scena, gli Arpel, teneri e goffi innamorati, rientrano a casa dopo un anniversario consumato in un ristorante. I fari della macchina inquadrano in piena luce una spalliera del giardino, distrutta dall'estro di un Hulot, questa volta in veste di potatore. Da parte loro, nessuno sguardo, nessun commento.
Il mondo di questo giardino, così confezionato, ai loro occhi appare il migliore tra quelli possibili in quanto si presta alla fissità. Non occorre controllarlo, né osservarlo con qualche attenzione perché i suoi materiali lo escludono da ogni imprevedibilità e la sua composizione da ogni necessità di mutamento.
Le inquadrature del luogo, mostrate prima di quelle relative agli interni della casa, utilizzano al massimo l'effetto della profondità di campo attraverso un impiego della macchina da presa quasi ferma.

Le immagini fissano aiuole geometriche di terreno e ghiaie, policrome in nome della varietà; una sinuosità di cemento le attraversa, unica via di camminamento consentita; i vegetali, rari, sono gli oggetti di un arredo domestico esterno; la fontana, orgoglio di casa, mostra due sculture di plastica a soggetto acquatico.
Nel giardino tutto proclama il miracolo dell'ordine: un respiro non turbato dall'emozione, una sicurezza fuori dalle insidie della natura. Madame Arpel ne è talmente fiera da celebrare felice l'inizio di ogni sua mattina spolverando il luogo in una lotta strenua e sempre vincente contro ciò che... pur si è mosso. Dei fiori manca il segno.
Nei parchi antichi i fiori erano isolati nei parterre e il loro effetto coloristico era integrato da sassetti dalle vivaci tinte in meraviglioso accordo con conchiglie, intarsi di madreperla e coralli, disposti lungo le pareti delle grotte o attorno a fontane, la cui acqua correva trattenuta dall'urna di un fauno.
Ma non si scherza con l'acqua neppure nel giardino degli Arpel, dal momento che questa è l'elemento su cui ruotano alcune delle gag più divertenti del garden party, voluto da Madame Arpel per far incontrare il fratello con la solitaria vicina della villetta accanto.
La scena è una parodia delle atmosfere rarefatte e partecipi, commosse e grandiose quali si vivevano nei giardini *d'antan* e una presa di divertimento diretta e anarchica rispetto all'universo degli Arpel.
Le esequie del giardino come specchio di ogni compostezza vengono annunciate da un mazzo di crisantemi in plastica – eccezionali ai fini della durata – consegnati con una risata di troppo da una signora ospite.
Della plastica sono stati i Futuristi i più accaniti sostenitori tanto da augurarsi nei loro *Manifesti* un mondo tutto nuovo in cui anche la flora gridava *Basta*.
Basta coi fiori naturali, perché immutabili nel tempo, perché delizia di tutti i romanticismi di parole e di colori, perché inadeguati al gusto moderno e non più in continuità con l'ambiente che occorreva ricostruire, fantasticamente, e lontano dai suoi elementi naturali.
Il giardino degli Arpel è un richiamo impoverito e una sorta di riduzione piccolo-borghese dei *giardini di ceramica*, presenti nel padiglione di Sèvres o degli alberi in cemento armato di Jan e Noël Martel, costruiti nel *Giardino per l'esposizione delle arti decorative e industriali moderne* di Parigi nel 1925.
Durante il garden party è Hulot, però, che espone se stesso in una sequenza memorabile di gag. Dapprima provoca

Ménage mattutino dei fiori in plastica.

una mutilazione dopo l'altra allo stilizzato albero di pero, di cui il nipote ha rotto un ramo. Per rimettere in sesto la simmetria, Hulot taglia il ramo corrispondente a quello spezzato ma questo risulta troppo corto. Ci riprova: per goffaggine e precipitazione sbaglia ancora e, *clac dopo clac delle cesoie*, la decorazione che simula la natura è a pezzi.
È poi la volta del dissesto idrico a carico della fontana.
Questa viene azionata dagli Arpel solo quando le circostanze dell'apparire non appaiono scontate. Se entra Hulot, per intenderci, lo spruzzo dell'azzurro delfino dopo l'iniziale gorgoglio è subito fatto tacere. Così è per l'ortolano, che deve accontentarsi di un'occhiata meravigliata sul luogo mentre le acque subito acquistano il rumore mortificato del loro spegnersi.
Diversamente, zampillano e stanno elettricamente gorgheggiando durante il party quando Hulot, forando il terreno, provoca affioramenti lungo le aiuole, un'inondazione sul prato che bagna i piedi di tutti e

Voglia di divertirsi.

con tale dispendio da venir meno alla coreografia della fonte. Gli ospiti sono costretti a cambiar di posizione stando bene attenti ove mettere le punte dei piedi. Hulot, con il bordo dei pantaloni fradici, si guadagna finalmente l'accesso al piano superiore: dietro uno dei due oblò è ripreso mentre strizza i celebri calzetti a strisce.
Nonostante non ne sia andata bene una, il party è travolto da un tono di un buon umore collettivo e Monsieur Picard, un ospite, mentre se ne sta andando, sulla soglia del cancello, si rivolge al padrone di casa chiedendogli: *Vous avez bien reçus nos fleurs? Eh bien c'est l'essentiel.*
Dunque, neppure un mazzo di fiori veri è mancato alla festa che ha visto un giardino finalmente vivo, teatro di accadimenti e mosso dalla promiscuità dei corpi, dalle scollature delle signore, dai guasti dei suoi impianti. Un luogo ove è entrato il disordine e l'incontro delle persone, sfuggito alle previsioni, si è affidato alla casualità.
Un giardino più vicino, ora, alla disinvoltura della periferia e alla stessa casa di Hulot. A questa si giunge seguendo un giro di scale, deliziosamente complicate nella forma e negli accessi, che non permettono a Hulot, tallonato dalla macchina da presa, di evitare l'incontro provocante con una vicina in succinte vesti.
Le feste in giardino hanno sempre espresso un'atmosfera complice della

In alto, a sinistra, abita Hulot.

La polvere di povere cose.

sensualità in quel muoversi tra illusione e allusione con il favore degli ornamenti del luogo, tra le piante e il profumo caldo dei fiori mescolato a quello delle ciprie. Anche questo party ha una sua anima seduttiva che, prendendo il via dal pensiero di Madame Arpel di unire due solitudini, partecipa delle risate troppo stridule di un'ospite; attraversa le storie salaci di Monsieur Arpel; trova soddisfazione nel bel corpo, fasciato da provocanti pantaloni, della compagna di Walter.
In un'inquadratura di un certo qual *sadismo*, il motivo a corona del dorso delle seggiole pare stampato sul fondo schiena delle signore, compostamente sedute. Gli uomini, invece, rovinandosi gli abiti e cadendo in qualche infortunio, sono in traffico per aggiustare i danni

Exterior.

mentre Madame Arpel con tartine e bevande manifesta qualche tono di troppa confidenza. L'elemento acquatico, infine, rafforza l'ambiente con la sua ridondanza e la sua allusività.
La terra e l'acqua coinvolgono pure la struttura profonda del film che in termini garbati è la *polemica ecologica* di Tati.
La terra, nera e smossa dai lavori di demolizione del vecchio quartiere, la terra, vaga e abbandonata, raccoglie l'immondizia delle periferie. Ogni mattina, dalla fabbrica di proprietà Arpel partono carretti per questo genere di raccolta.
I rifiuti, una volta entrati nel ciclo di rigenerazione, prendono le forme di rutilanti tubi di plastica, asettici e perfettamente convenienti a questo stabilimento dagli spazi luminosi, aperti, all'insegna del più assoluto e controllato lindore.
Ma se il ciclo di fabbrica s'inceppa – gag di Hulot che ne manda fuori di curiosi, nella forma e nel colore di salsicce – questi, scaricati dagli stessi carretti ma in senso inverso, ritornano nelle acque dei fiumi e nella terra, non in grado di assimilarli.
Una storia da evitare, dunque.
Il film, però, non manca di mostrare anche il fascino della modernità attraverso l'impiego di splendidi piani in cui gli arredi del design della casa e della fabbrica catturano gli occhi con le loro linee ben

Interior.

strutturate, mobili e vuote mentre la luce attraversandole le riempie.
In *Mon Oncle*, c'è il sudicio e il pulito come l'opposizione tra il dentro e il fuori. Fuori dalla casa pretenziosa e dal suo equivalente industriale, denominato *Plastac* ovvero fabbrica Arpel, i muri sono imbrattati e guasti; i cani sollevano la zampa; i carretti, la polvere di misere cose. Fuori, vicino ad un ruscello una coppia sta amoreggiando quando vengono scaricati i tubi difettosi e le acque subito prendono il loro colore. *È sangue*, grida l'uomo e si mette a scappare inseguendo la carriola mentre questa si allontana.
Come i tubi non perfetti anche questo zio deve essere scaricato da qualche parte secondo il giudizio della famiglia o perlomeno per volere del suo capo.
Hulot parte per la provincia, accompagnato all'aeroporto dal piccolo Gérard e da suo padre, con la certezza di un'assunzione che lui non mancherà certamente di rendere dubbia.
Il mondo di Tati dice un arrivederci a tutti con un gesto di complicità spontanea che s'instaura tra padre e figlio. Con questa strizzata d'occhio, *Mon Oncle* ha forse voluto raccontare il desiderio di un bambino di giocare con suo padre... magari fuori dagli spazi di un giardino?

I Misteri del Castello del dado

di Man Ray

Nel 1929, l'artista Man Ray è invitato dal visconte Charles de Noailles a Hyères, sulla Costa Azzurra, per girare un film-documentario nella sua villa progettata dall'architetto razionalista Robert Mallet-Stevens. In questo periodo Emanuel Radnitzsky, in arte Man Ray, alla soglia dei quarant'anni, ha già fornito all'arte contemporanea parecchi *Cadeaux* e ha alle spalle esperienze pittoriche, invenzioni fotografiche come *rayogrammi* e solarizzazioni e una galleria di ritratti – tra cui, *Violon d'Ingres* – che hanno fatto di lui l'autore di icone tra le più celebri del nostro secolo. Nutre, però, dubbi sulla sua carriera di cineasta sentendosi attratto solo da progetti che non gli impongano limiti né estetici né economici.

Il giardino cubista è opera dell'architetto franco-rumeno G. Guévrékian.

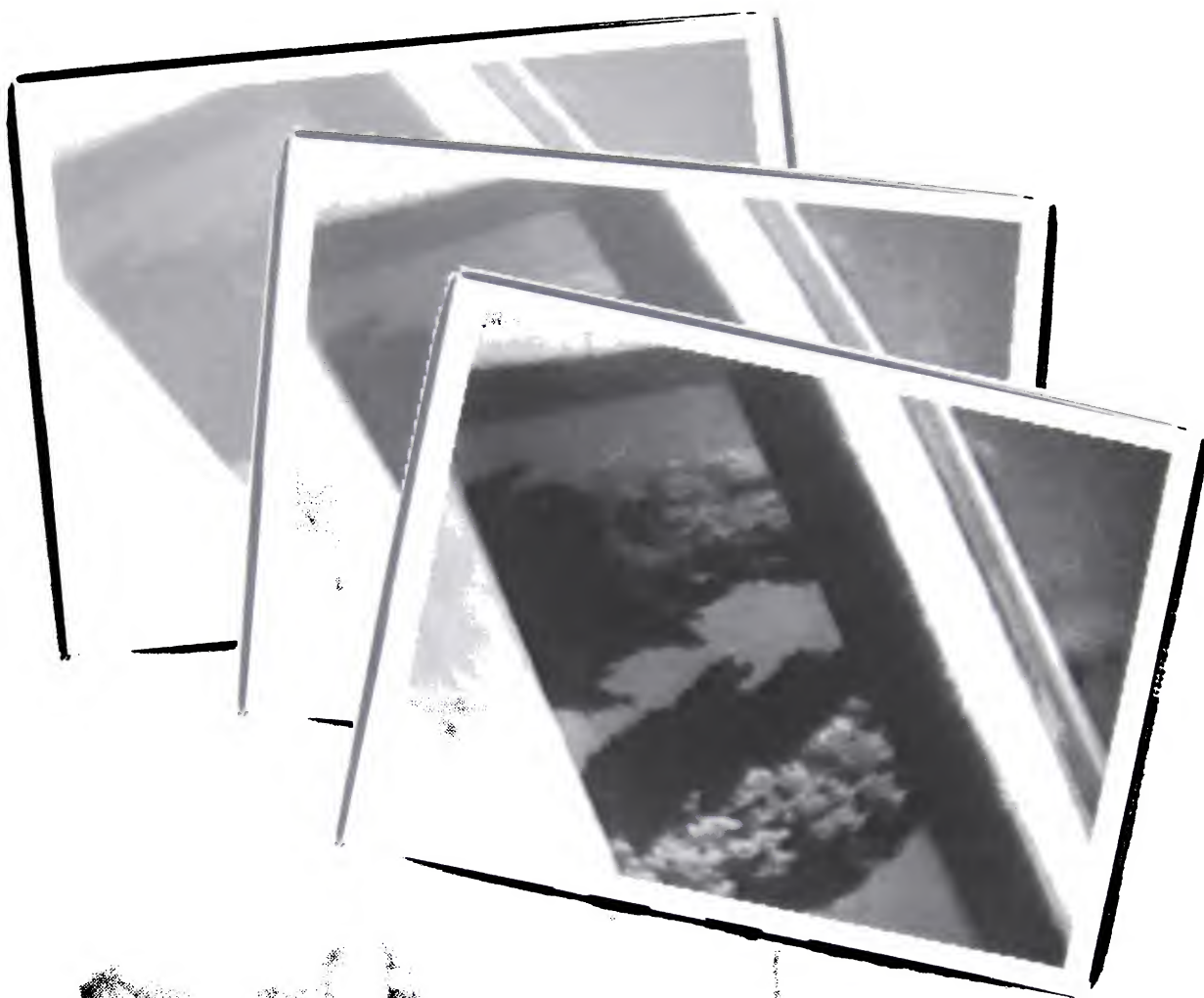
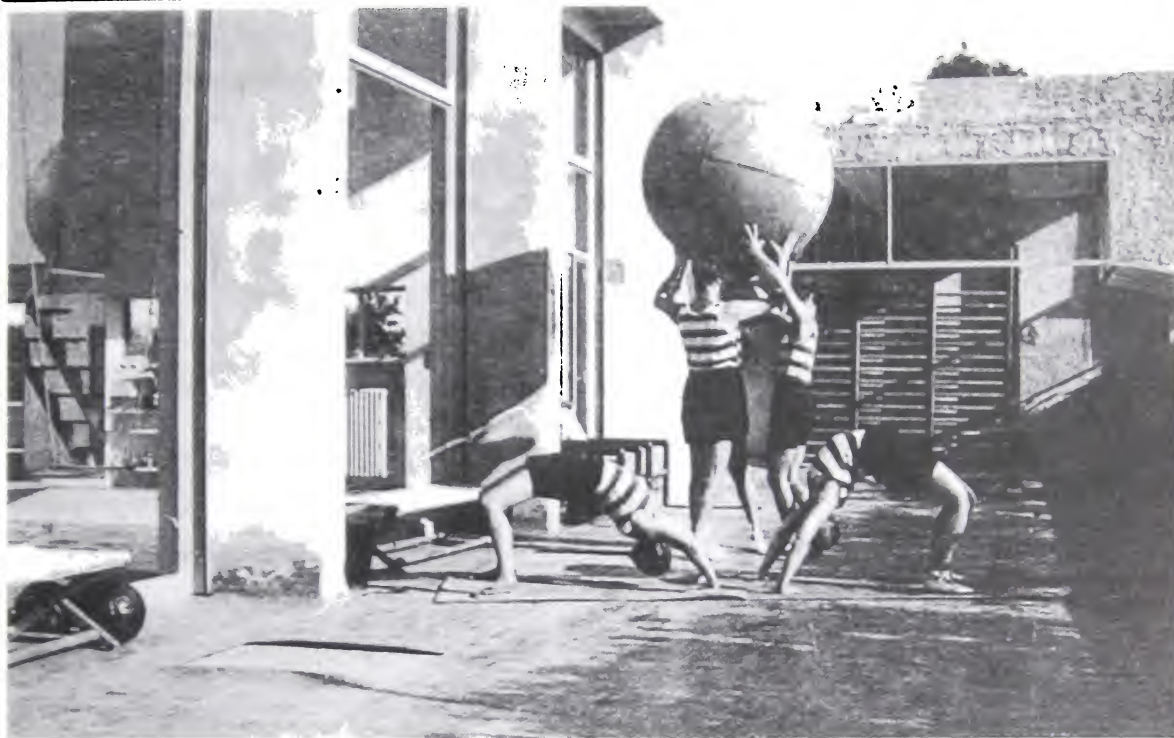
Il visconte de Noailles è un mecenate della settima arte che produrrà film destinati ad entrare nella storia del cinema quali *L'età dell'oro* di Luis Buñuel, 1930 e *Il sangue di un poeta* di Jean Cocteau, sempre nel '30.
Il luogo possedeva e tuttora conserva un giardino, concepito dall'architetto franco-armeno Gabriel Guévrékian, di cui l'elemento più spettacolare si può dire *cubista* non solo in ragione del suo progetto geometrico, ma anche per il ruolo concesso al movimento all'interno del zig-zag dei giardini laterali, dentro la scacchiera inclinata rivolta verso la scultura di J. Lipchitz, animata da un motore.
Man Ray accetta di girarvi *Les Mystères du château du dé,* dadaista anche nel titolo.
Noailles, al suo debutto in veste di produttore, prestava fiducia alle esperienze cinematografiche amatoriali e alle loro possibilità

di imitare quelle professionali inventando scenari, decori e nella scelta di attori, nientemeno che amici, contenti di mettersi in scena.
Inoltre il visconte era fiero della sua villa e ambiziosamente volle affidare la *mediatizzazione* del luogo ad un artista, iscritto nell'avventura del *Dada* poi surrealista, fotografo inventore e iconoclasta, già autore di tre cortometraggi d'avanguardia.
In modo diverso da come aveva sempre agito, Man Ray questa volta rinuncia anche se parzialmente all'improvvisazione e si accinge a scrivere una sceneggiatura in forma di vago canovaccio.
Il film nasce da un'associazione tra parole e forme plastiche che colse Man Ray quando il barone gli mostrò una foto del suo castello.
L'aspetto architettonico della dimora, una *sequenza eccentrica* di forme cubiche in cemento grigio, a sviluppo simultaneo orizzontale-verticale, celebrata dalla luce del Sud, costruita in collina sui resti di un antico monastero che dominava il mare e la cittadina, ricordarono a Man Ray il titolo del poema di Stéphane Mallarmé. *Un coup de dés... / ... jamais n'abolira... / ... LE HASARD.*
Un indimenticabile primo piano iniziale mostra la mano di un manichino che getta due dadi. Didascalia: il verso sopra citato del più oscuro e insieme il più lucido dei poeti simbolisti.
Due viaggiatori senza volto si affidano al caso giocandosi a dadi se partire o no per un luogo misterioso della Francia del Sud.
Si parte.
La logica del caso continuerà nello sviluppo delle azioni dall'inizio fino all'epilogo della vicenda, in cui un uomo e una donna, giunti alla villa, scoprono sul prato del giardino due dadi.
La domanda è rimanere o non rimanere?
La decisione, come all'inizio, è nelle mani del manichino che getta i dadi. I referenti artistici sono Mallarmé e due quadri di De Chirico, *Il sarcofago* e il *Viaggio angoscioso*, riprodotti nella *Rivista surrealista* del 15 giugno 1926.
Il paesaggio, mentre ci si allontana da Parigi, è solitario: solo un treno in lontananza e qualche autocarro. Poi esplode in immagini di ulivi e pioppi, qualche platano spoglio e rami mozzi, che sembrano – a detta di Man Ray – i primi quadri cubisti.
Man Ray, straordinario fotografo qual è, assistito in questo documentario in bianco e nero dalla durata di 25 minuti dall'operatore A. Boiffard, anche lui legato ai surrealisti, possiede il senso plastico dell'inquadratura, ma non la capacità di cogliere il ritmo del film se non nel fascino dell'incertezza. Gli esterni appaiono velati di mistero mentre

si aprono sull'ignoto e le inquadrature degli interni sono una *mise en abîme* di immagini.
Come l'architettura moderna rompe con il passato tale è la scrittura di Mallarmé che piena di vuoti e di scorci, solitaria e celata sembra fatta apposta per sostenere l'audacia visivo-stilistica del film.
L'illuminazione è sempre data dalla luce del sole mediterraneo e al bianco delle facce del dado corrisponde la fulgidezza delle pareti.
Gli spazi di Mallet-Stevens, con esperienze cinematografiche alle spalle, qui, a Hyères, nella sua prima opera su terreno, risultano conformi ad un'architettura filmica che permette a Man Ray approcci visuali in forma di *travelling* nelle riprese del cammino d'acceso, collocato di lato e non frontalmente rispetto alla villa. Gli oggetti appaiono in una dimensione d'estraneità: *ventilatori, sestanti o astrolabi, apparecchi di misurazione* sono espressione di una convinzione radicale che vedrà le abitazioni del futuro concepite indifferentemente nello spirito dei centri di produzione industriale o degli stabilimenti, adibiti agli svaghi.
Il giardino continua il progetto dell'edificio, che vede all'opera una *koiné* d'artisti, diversamente sedotti dalle esperienze dell'arte d'avanguardia.
Il lavoro d'équipe non è certo pratica nuova nelle ideazioni dei giardini, che ha condotto nel corso dei tempi fino all'orgoglio collettivo dei grandi parchi del Rinascimento e del Barocco.
Il mondo antico tendeva nella costruzione di un giardino alla fusione della

gerarchia dei saperi specializzati e delle energie artistiche.
Nei luoghi della modernità, invece, si concede espressione
alle autonomie individuali nel tentativo di creare un assoluto, venuto
fuori da infiniti frammenti.
La citazione è il carattere del giardino di Hyères, filmato con uno stile
ellittico e *prismatico*, conforme alla sintassi poetica di Mallarmé
e catturato nello stesso tempo dal sogno e dalla realtà
in una prospettiva di reinvenzione sui luoghi e sui loro misteri.
Il giardino antico narrava il mondo partendo dall'idea della colpa e
della perdita nel tentativo di ricercare una possibile felicità attraverso
la ragione e il sentimento, il sogno e il simbolo, la fantasia e il capriccio.
Il giardino moderno è solo una parte di quel tutto che col nome
di *paradiso* intendeva alludere a ciò che ci aspetta nell'al di là e a ciò che
ci spetta sulla terra.
Il giardino nel cinema delle avanguardie storiche sceglie di essere
episodio o esercizio di pura forma alla ricerca di elaborazioni talvolta
distanti dalla natura.
I suoi luoghi – serre, labirinti, *espaces de loisirs* – pretendono di essere
sufficienti a se stessi e in piena autonomia si dichiarano il giardino
d'inverno – *jardin d'hiver* – d'ambientazione futurista con gigantesca
flora artificiale, stilizzata ed eretta, come quello famoso, firmato Claude
Autant-Lara per il film di Marcel L'Herbier, *L'Inhumaine*, 1923.
La scenografia di quest'opera è di tutta eccellenza e comprende artisti
diversi quali F. Léger, R. Mallet-Stevenson, Lalique, P. Delvaux,
A. Cavalcanti.
Come spazio di piacere e di divertimento il giardino cubista
dei Noailles è ripreso nelle scene sportive e acquatiche. Didascalia:
Piscinéma. Gli ospiti della villa sono gli attori tra cui lo stesso R. Mallet-
Stevenson. Come gli altri ha il volto coperto da una calza di seta:
la vanità, conseguente alla paura di non essere fotogenici, l'impazienza
nei confronti del maquillage scenico e la scelta del camuffamento
conferiscono loro un aspetto di fantasmi di carne o di figure d'enigma.
La camera di Man Ray opera qualche inversione di movimento, talvolta
mostra le immagini in negativo, si adegua alle necessità del caso
e molto insiste sulla viscontessa de Noailles, che, attorcigliata
su di una corda nell'esercizio di acrobazie acquatiche, è qualificata come
Eva e deità delle acque vive.
I riflessi delle acque sui muri candidi nella lunga ripresa di Man Ray
prendono un movimento di segni che la didascalia riproduce nella
formula di maledizione, tracciata su di un muro di Babilonia per

Figure d'enigma.

annunciarne la caduta: *Manè, Thècel, Pharès.*
Nel luogo che in assoluto è il tempio della modernità e come tale senso del futuro, il regista si rivolge alle epoche del passato quando gli uomini erano considerati divinità della natura e le simbologie interpretavano la vita e la morte attraverso oscure cabale.
Alla metafora visiva delle acque – *Venere / Astarte,* bellezza/ fertilità – si accostano due versi della più pura vena surrealista in cui le dee marine lasciano fluire le loro chiome:
Les déités des eaux vives/ laissent couler leurs cheveux.
Per Marie-Laure de Noailles, patrona delle arti, ma anche amica della mondanità, dei nuovi sport e di un modo di vita in simbiosi con i tempi della modernità, va l'omaggio di questo *home movie sofisticato* che la vede castellana di misteri dall'ombra antica.
Nel prato del giardino, spazio libero tra gli ambienti dell'interno e l'alto muro di recinzione, tagliato da finestre che danno sul paesaggio, intervallato da alberi potati secondo le geometriche forme dell'arte topiaria, si svolgono le riprese dei giochi degli ospiti.
La camera ruota, i fotogrammi si susseguono da diverse angolazioni, le posizioni mutano. La luce definisce dei triangoli, dei reticolati; le ombre creano sulle pareti interne delle verticalità; qualche immagine è capovolta. Entra nell'inquadratura una spalliera ginnica; rotolano

La camera
di Man Ray
sta ruotando...

Il giardino come spazio di piacere e di divertimento.

palle sul terreno mentre corpi in flessione con il dorso rovesciato e le mani a terra stanno accanto a tre ospiti, che sostengono una palla gigantesca con la punta delle dita mentre compiono piccoli salti.
Il giardino è una possibilità metrica, una composizione plastica, un'inchiesta condotta dal caso: anche aria da vacanza, un balletto in maschera gioco d'autore.

CON LA PARTECIPAZIONE STRAORDINARIA DEL GIARDINO

Altri giardini scivolano nei film.
Alcuni percorrono a lato la trama ritoccandone i confini (*Cyrano de Bergerac* di J.P. Rappeneau).
Altri si affidano ad un'immagine come all'ornamento di un unico fiore (le tre riprese del parco nelle *Relazioni pericolose* di S. Frears).
Taluni creano aiuole per i fasti della Storia (*Ludwig* di L. Visconti) o un piccolo parterre per storie domestiche (*Piccolo Mondo antico* di M. Soldati) mentre J. Losey apre i cancelli degli orti inglesi ai conflitti della società in *Messaggero d'amore.*
Giardini che sono occasione fantastica per le avventure legate all'infanzia quando si guarda la natura lungo i giorni e le stagioni per scoprirne i miracoli (*Il Giardino segreto* di A. Holland, *Alice nel paese delle meraviglie,* Walt Disney). O riflessione adulta attorno al tempo e alle idee del mondo, a proposito dei misteri e delle ombre che si flettono sulle cose (*Una Domenica in campagna* di B. Tavernier, *Oltre il giardino* di H. Ashby, *Il Giardino indiano* di M. McMurray, *Vaghe stelle dell'Orsa* di L. Visconti).
Per tali luoghi la penna correrà veloce mentre tenta di coglierne la presenza discreta e fugace.

Nel *Cyrano de Bergerac* di Jean-Paul Rappeneau, Gérard Depardieu recita a Rossana – *che sembra una pesca che sorride ad una fragola ed è così tanto fresca che potresti sfiorandola prendere un reuma al cuore* – versi d'amore in un'oscura zona di verzura, tutta un intrigo di allusioni e forte di una sua identità nascosta ma ugualmente partecipe della passione. Cyrano, infatti, è colui che, celato agli occhi e all'immaginazione della giovane, suggerisce le rime al bel cadetto di Guascogna. Cespugli e fiori sono la cornice delle immagini poetiche e l'ornamento di un palcoscenico che mette in atto tutti i suoi dispositivi emozionali al fine della seduzione.
In giardini più solenni e grandiosi – luoghi dell'anima curati dagli uomini di Dio con fiori, legumi e le erbe dei semplici – concluderà la sua vita

il nasuto spadaccino nonché poeta abilissimo, dopo essere stato ferito a tradimento. Accanto a lui, Rossana che si accorge di aver amato attraverso la bellezza del suo cadetto l'anima e la sensibilità di Cyrano.
I giardini dei monasteri erano associati alla preghiera e alla contemplazione e come specchio del pensiero permettevano alle realizzazioni umane, all'utopia e alla fede di misurarsi con la natura. Scrittori, filosofi e mistici ne erano i paesaggisti; in tale luogo Rappeneau spegne la poesia di Edmond Rostand, che alla fine dell'Ottocento ricreò tra realismo e invenzioni fantastiche il secolo barocco del suo *Cirano de Bergerac*.
Il film che fonde momenti intimisti con l'irruenza di scene, legate al genere di cappa e spada, trova nelle inquadrature finali dei giardini, girate nell'abbazia di Fontenay, l'espressione che si conviene all'amore e alla morte.

Seduzioni inquiete e crudeli, apprese secondo i codici libertini dei salotti aristocratici, hanno luogo nei parchi del film *Le Relazioni pericolose* di Stephen Frears, tratto dal capolavoro di P.A. François Choderlos de Laclos.

Il giardino dove entreranno Valmont e la sua vittima.

I giardini accolgono le passeggiate e gli incontri tra il visconte di Valmont e l'ingenua e integerrima M.me de Tourvel, che cadrà sua preda nel gioco feroce – *Dangerous Liaisons*, appunto – tra il nobile e la marchesa de Merteuil. Tre sono le inquadrature dei giardini, ove si esprime l'arte incantatrice delle parole di Valmont.
I giardini da ariosi e vasti – visivamente settecenteschi nell'ordinato stile francese – diventano agitati ed equivoci mentre raccontano le trame di una vendetta, i conflitti della passione e la spietata battaglia tra i sessi. La bellezza dei luoghi in un film dalla scenografia impeccabile è anche una rappresentazione della possibile salvezza nel sentimento d'amore, svelatosi a Valmont dopo le esperienze della dissipazione morale e prima della sua morte in duello.

Nella cinematografia italiana, Luchino Visconti gira *Ludwig* nei castelli di Nymphenburg e Schleissheim, proprio quelli degli esterni di *L'Anno scorso a Marienbad*.
Come in *Cyrano* e nelle *Relazioni pericolose* il parco antico è una fascinazione che cattura i registi per le possibilità di mostrare il corpo ricco della natura e i segni delle composizioni e degli ornamenti, lasciati in eredità dai secoli.
I grandi parchi vedono le cavalcate di Elisabetta, moglie dell'imperatore Francesco Giuseppe, e di suo cugino, il giovane Luigi II, re di Baviera. Sono il tratto oggettivo della vocazione scenografica del regista e per Ludwig, in adorazione nei confronti di R. Wagner, l'attesa di una palingenesi quale la musica dell'artista preannunciava.
Ludwig dilapidò l'economia del suo regno per erigere castelli giganteschi con smisurati giardini. I luoghi sono una ridondanza di arredi e armonie naturali mentre racchiudono solitudine e dannazione. Le tematiche della guerra e della musica; l'amore platonico per l'imperatrice; l'omosessualità; la fine del mondo aristocratico e dello stesso re di Baviera, ormai pazzo, trovato morto sulle sponde del lago di Starberg, sono il debito del regista nei confronti dell'arte del decadentismo.
Le circostanze della morte di Ludwig portano alla luce il motivo fatale delle acque del lago, presente nella letteratura sul giardino. Per fatalità, muore inghiottito dal lago il figlio di Edoardo e Carlotta, protagonisti delle *Affinità elettive* di W. Goethe, romanzo in cui la società umana è raffigurata come un mondo vegetale regolato dal ritmo di vita di un giardino. Dal testo è nato il film di Paolo e Vittorio Taviani che porta lo stesso titolo ove la scena dell'annegamento è risolta con piglio

deciso che allontana ogni verosimiglianza narrativa mentre mostra con vistosità una bambola, a sostituzione del bambino, che scivola lentamente nelle acque.

Piccolo Mondo antico di Mario Soldati, tratto dal romanzo omonimo di A. Fogazzaro, si apre sul paesaggio che abbraccia il lago di Lugano, sovrastato dalla montagne della Valsolda. Franco e Luisa sono i protagonisti, gli sposi di un racconto dai contorni domestici e intimisti in un periodo storico compreso tra la prima e la seconda guerra d'indipendenza in una Lombardia austriaca. La comunità che li circonda è colorita e vivace ma spenta nel pathos in perfetta sintonia con la visione del regista. In quest'opera datata 1941, Soldati fornisce una prova di realismo ben lontana dal tono enfatico preteso dal Fascismo in un racconto di malinconie e piccole gioie. Le riprese in esterni – nebbie, luci attenuate, le acque nelle loro superfici così sfumate da sembrare attonite – sono buone espressioni formali del mezzo cinematografico.
Franco dedica al giardino – la sua terrazza, affacciata sul lago – ogni sforzo lavorativo e nel rapporto con le piante è sensibile come partecipe e provetto conoscitore di nomenclature botaniche. Dal romanzo di Fogazzaro si sa che lui coltiva la *Ficus repens*, l'*Olea fragrans*, ma anche un popolo di *portulache*, *verbene* e *petunie*, genere non voluttuoso e alieno da brucianti passioni.
Le riprese della terrazza-giardino non escludono mai il paesaggio: il luogo è una parentesi aperta dalle alte montagne sul filo dell'orizzonte e chiusa dalle acque profonde del lago. Il giardino appare un mediterraneo rifugio per il *carrubo*, la *viola passiflora* e gli *aranci*. Non mette, però, al riparo dal dolore Franco e Luisa che perdono la figlioletta, Ombretta, caduta nelle acque del lago.
Il giardino fa parte di una ricostruzione ambientale, pregiata per la sua ricerca calligrafica aderente al principio di verosimiglianza e in accordo con la sensibilità che è di tutta quest'opera.

I riti di casa, il tempo della nostalgia e del ricordo sono argomento del film di Bertrand Tavernier, *Una Domenica in campagna*. Il vecchio pittore Ladmiral si mostra perplesso a proposito di ciò che ha fatto della sua arte. Nel 1912, la rivoluzione impressionista può dirsi conclusa. *Ho dipinto come si dipingeva ai miei tempi... come mi avevano insegnato... ho mancato di coraggio, forse.*
Ha dipinto almeno cento volte il suo giardino seguendo le intermittenze

del suo cuore che spandeva come colori sulle sue tele. Tristezza di un vecchio artista che fa il bilancio della sua vita e sogna ancora la tela bianca ove l'avventura possa ricominciare.
Osservava il suo quadro cercando segreti... con una voglia così feroce di scoprirli che lo faceva sentire sempre giovane e con una certezza così assoluta e così amara di non trovarvi nulla che lo faceva sentire vecchissimo.
Il film rivisita un'epoca attraverso immagini che coprono la durata di una sola giornata.
Al mattino, la luce bianca sul giardino lascia presagire un grande caldo mentre i fiotti dorati dopo un acceccante mezzogiorno indicano un albero del giardino che sta prendendo l'autunno. La macchina da presa di Tavernier in quest'opera, simile ad un quadro d'autore anche nel titolo *Un Dimanche à la campagne,* pare volersi concedere la calma senza salire, scendere, correre per inseguire il film.

Corre, invece, *Messaggero d'amore,* il bambino tredicenne nell'Inghilterra di fine secolo.
La storia della passione tra la ragazza di buona società e il fattore si svolge nei granai, nelle rimesse, nelle lavanderie.
Le corse del ragazzo – *The Go-Between* – che porta i messaggi d'amore dei due amanti attraversano in una volata d'aria diversi giardini o... è sempre lo stesso giardino? Il regista Joseph Losey inventa geometrie perverse, lancia il suo postino attraverso radure dolci, gli fa attraversare riposanti prati, costeggiare campi millimetrati. In tal modo due classi sociali si rivelano: quella che lavora i giardini e l'altra che ne gode i vantaggi. È espresso nel film un sistema di valori, uno sfruttamento dell'uomo in una prospettiva marxista o forse solo realista dei conflitti. Il terreno in cui si determina la contrapposizione e si prepara la tragedia è anche un luogo di rose e gladioli...

Piantare, tagliare, sarchiare: un duro lavoro affronta l'anziana signora, l'attrice Deborah Kerr in una delle sue ultime apparizioni sullo schermo. Tutta questa operosità per rendere il suo *Giardino Indiano* (*The Assam Garden*) pronto ad entrare nell'edizione dei *Grandi giardini d'Inghilterra,* volume annuale per collezionisti, trionfo e gloria dei parchi più belli del Regno Unito.
Il luogo diventerà lo spettacolo di fiori e piante, le più diverse, nell'ambizione di restituire il macrocosmo nel microcosmo.
I primi piani del giardino – è al suo esordio nel cinema la regista televisiva Mary McMurray – sono tutti a favore della datura metel

e dell'agave; i colori, quelli delle orchidee e le larghe foglie dei banani diventano un'insistenza. Questi banani che, gaglioffi, non fruttificano ma richiedono attenzione e coperture.
La macchina da presa è tutto uno stupore mentre si aggira nel meraviglioso giardino, ben lontano da ogni spirito purista.
Gli spettatori diventano curiosi proprio come chi si perde tra i banchi e le mostre dei vivai, ricchi delle infinite varietà e disponibilità della natura ed efficaci al fine di sorprendere e spingere al gusto della novità come al desiderio di sperimentare l'insolito.
La proprietaria si è messa sulla scia del marito, di recente scomparso e con cui ha lungamente vissuto in India.
Questi ha voluto e creato uno stile indiano nel cuore della civiltà dei giardini occidentali sentendosi pronto ad accogliere l'imprevisto nella convinzione che il luogo potesse diventare un universo in perpetua evoluzione e dal carattere multietnico.
La moglie asseconda tale vocazione e con un lavoro accanito la porta a naturale compimento. La sua esperienza giardiniera è seguita nel film parallelamente al rapporto di amicizia che si crea tra l'inglese e un'indiana che – nello sgargiante dei suoi sari, con i ritmi orientali, attraverso ricordi e rimpianti – è ad un tempo la distanza e l'avvicinamento di due solitudini. Nel luogo in cui erbe e fiori di tutte le latitudini mostrano l'armonia del coesistere anche i contatti umani, che si sono gradualmente liberati da convenzioni e diffidenze, trovano un incontro. Film dall'atmosfera e soprattuto dal finale straordinario e inquieto in cui la donna inglese grida alle piante del giardino, sola e vicina a perderle, la passione nei confronti del suo uomo, che non era mai riuscita ad esprimere durante la vita passata insieme. La regista Mary McMurray monta sul luogo un'elegia tra eccentricità e malinconie, condotta su di un sapere botanico, che si inventa giorno dopo giorno i suoi traguardi.

Non i maestri, ma lunghi anni d'osservazione e di lavoro hanno formato Chance, il giardiniere dal linguaggio gentile del film di Hal Ashby, *Oltre il giardino*, tratto dal romanzo *Being There* di Jerzy Kosinski che ne cura la sceneggiatura. L'esistenza di Chance Gardiner è compresa tra il giardino, di cui si occupa con sollecita attenzione, e il televisore perennemente acceso. Rimasto solo al mondo e senza dimora, Chance, *idiota* di garbo, fa il suo ingresso nella vita sociale e lo spettacolo dell'esistenza gli appare come un ovvio proseguimento di quello televisivo.

Peter Sellers è Chance, il giardiniere.

Il suo linguaggio è solo formato da immagini botaniche: le sue battute affascinano nella loro semplicità e saggezza tutte le persone che incontra e i suoi silenzi, all'interno del clamore dei tanti canali televisivi, sono scambiati per riflessione e distaccata saggezza. In tal modo il *giardiniere*, a cui l'attore Peters Sellers presta un volto memorabile, si conquista i favori della classe dirigente e dell'opinione pubblica rischiando di diventare nientemeno che il presidente degli Stati Uniti.
È curioso come nel film il giardino di Chance non venga mai mostrato all'altezza di un luogo, oggetto di tante cure, ma in riprese che, frettolose, inquadrano un muro di mattoni o un particolare di non troppa significanza, subito abbandonato.
Quando Chance mostra il cespuglio delle sue rose ai due avvocati, giunti nel luogo dopo la scomparsa del vecchio proprietario, la camera

è già andata oltre e la messa a fuoco riguarda solo l'attesa, delusa, dello spettatore.
Il giardino, regale-reale secondo il gusto americano, viene mostrato in una panoramica che poi si restringe all'interno delle vaste serre: è proprietà dell'influente personaggio, consigliere del Presidente, nel cui castello capita Chance.
Il luogo ha il tono freddo e ordinato dei giardini della Casa Bianca, che entrano nella casa di noi tutti nell'ora dei notiziari televisivi. Belli bellissimi, senza fascino, senza verità, appaiono alle spalle dei potenti della terra come il più inappuntabile dei decori, funzionale sia agli annunci di pace sia a quelli di guerra.
Chance, invece, restituisce la parola al giardino: una parola antica e universale, rispettosa dei tempi della natura e in grado di rendere consapevoli gli uomini che le piante e le stagioni, anche a saperle attendere, talvolta deludono.

Il giardino segreto è un termine della tradizione: un richiamo per l'arte di creare parchi.
Il Giardino segreto (*The Secret Garden*) è anche il titolo di un film di Agnieszka Holland.
Il luogo si presenta desolato e in uno stato di totale abbandono: lo spettatore lo scopre attraverso gli occhi dei bambini mentre questi stanno entrando in quella fase della vita in cui si precisano i sentimenti, primo tra tutti l'amicizia, e gli eventi speciali sono la trama speciale di ogni nuovo giorno. Nel giardino, le malattie dell'aristocratico Colin sfumano; le sofferenze della cugina, l'orfanella Mary, fuggono via e Dickon, ragazzo di campagna, tra i suoi tanti saperi conosce il linguaggio degli uccelli. Un classico dell'infanzia, tratto dal romanzo omonimo di Frances Hodgson Burnett, filmato da una regista dalla mano delicata quanto incisiva nel mostrare la natura che schiude lo spettacolo della sua primavera.
Il giardino serve un castello di cento stanze come è quello delle favole: ha rasi, sete, onici e marmi dai colori sfumati; letti giganteschi con tanti cuscini; servitù della campagna, fin troppo fedele e obbediente.
Gli esterni sono la cultura paesaggistica inglese che ha scelto la grande lezione della libertà. I luoghi, privi di confini visibili, appaiono separati solo dai colori dei campi, ove accanto ad animali che vagano è dato di conoscere la natura smarrendosi nei suoi spazi selvaggi. È il mondo della brughiera quello in cui un bulbo dell'imperatrice d'India, bel giglio dei campi, fiorirà.

Il miracolo del fiore.

Gli antichi ebbero molto a narrare sull'arcadia: pastorelli, gentilezze, amori, un tempo che sfiora la felicità. Così appare questo giardino di una regista polacca, finanziata da Francis Ford Coppola: compromesso da troppi miracoli, ma salvato dalla genialità del suo paesaggio che è la pittura di W. Turner, forte sentimento, vera natura,

Sprigiona disagio, invece, nell'universo dei consensi rivolti al cinema di Walt Disney, il lungometraggio *Alice nel paese delle meraviglie*: il più grosso fiasco della produzione.
Alice è superbamente pratica di giardini e questo non stupisce in quanto il suo autore, il reverendo Charles Lutwidge Dodgson, meglio conosciuto sotto il nome di Lewis Carroll, lettore di matematica pura a Oxford, fotografo, dal carattere timido, amico di bambine, per una delle quali scrisse le *...adventures in Wonderland*, è un inglese, che per parchi, giardini e tutto questo genere di cose...
Si è a lungo discusso se John Tenniel fosse o meno l'illustratore del libro di Carroll; bizzarramente è a Walt Disney che è riuscito il colpo. Alice vede giardini e fiori dagli squillanti colori e assiste ad un loro concerto diretto da una rossa rosa metamorfosante. Dialoga con questa mentre

Orticoltura surrealista?

lei stessa è scambiata per una della famiglia, ancora sconosciuta; poi è presa per un'erbaccia in modo sicuramente meno insolente di quelli presenti nella lirica di Aldo Palazzeschi. Nella poesia futurista del 1913, *I Fiori*, anche il poeta dialoga con una rosa che mette ferocemente in berlina la consueta simbologia floreale. Per aprirsi un nascondiglio fuori da questa natura, Alice imbocca un sentiero e si trova in un labirinto dalle compatte pareti geometriche: non può certo mancare nel dominio della Regina di cuori, feroce giocatrice di croquet. *Sua Maestade* passa il tempo a far ridipingere le bianche rose del suo giardino dalle sue carte-domestiche: le vuole rosse. Alice, bambina viziata, che ne ha viste di più belle, non mostra alcuna meraviglia.
Walt Disney filma tutta la scena facendola apparire come un corso di orticoltura vagamente surrealista in un lungometraggio, divenuto di culto negli anni Sessanta presso gli adepti della cultura degli acidi, che scambiarono lo spirito non *ortodosso* di Carroll e il segno iconoclasta della produzione Disney per un *viaggio*, guidato da erbe *benefiche*.

A conclusione, un film di Visconti, *Vaghe stelle dell'Orsa*.

Sandra arriva dalla *luminosa e asettica* Ginevra a Volterra, fredda, fosca e solitaria per donare alla città il giardino del padre.
Volterra è luogo etrusco: si erge su di un'altura che corre frastagliata, interrotta da valli profonde e scoscese. Nel film è mostrata seguendo la cinta muraria che le gira attorno, risale verso la collina, discende a valle come un cammino selvaggio che circonda gli orli del dirupo.
Le sue necropoli sono un giardino, cresciuto nelle terre dell'Etruria, ad opera di una civiltà che veniva dal mare, capace di tradurre la qualità dei giorni e delle opere in simboli. Il serpente era l'espressione delle forze segrete della terra e i movimenti degli uomini erano spesso legati al tema del viaggio: cammino dell'esistenza e memoria del tempo. Gli Etruschi avevano una concezione della morte che la avvicinava ad un sentimento dell'errare attraverso le terre e attraverso il mare, a cui avviarsi con attitudine chiara e serena. Le loro tombe all'aperto sono testimonianza di una filosofia dell'esistenza che non cessa di appartenere senza soluzioni di continuità al ciclo vitale.
Il giardino donato da Sandra diventerà un parco pubblico, destinato nel nome a far sopravvivere il ricordo del padre, uno studioso ebreo morto in un campo di concentramento, di cui questo luogo rappresenta, dopo la dispersione dei resti umani, l'unica tomba.
Una tomba partecipe della vita di cui non ha smarrito il contatto.

FILMOGRAFIA

regia: Stanley Kubrick;
soggetto: dal romanzo di William M. Thackeray *Le memorie di Barry Lyndon*;
sceneggiatura: Stanley Kubrick;
fotografia (Eastmancolor, 1,55:1): John Alcott;
scenografia: Ken Adam;
arredamento: Vernon Dixon;
costumi: Milena Canonero, Ulla Britt Söderlun;
musica: brani da Bach, Federico il Grande, Händel, Mozart, Paisiello, Schubert, Vivaldi; adattamento e direzione musicale: Leonard Rosenman (musiche tradizionali irlandesi eseguite dai Chieftains);
montaggio: Tony Lawson;
voce narratore: Michael Hordern (ed. it.: Romolo Valli);
interpreti: Ryan O'Neal (Barry Lyndon), Marisa Berenson (Lady Lyndon), Patrick Magee (Chévalier de Balibari), Hardy Kruger (cap. Potzdorf), Steven Berkoff (Lord Ludd), Gay Hamilton (Nora Brady), Marie Kean (la madre di Barry), Diane Koerner (la ragazza tedesca), Murray Melvin (reverendo Samuel Runt), Frank Midlemass (Sir Charles Lyndon), Andrè Morel (Lord Wendover), Arthur O'Sullivan (il bandito), Godfrey Quigley (cap. Gordon), Leonard Rossiter (cap. Quin), Philip Stone (Graham), Leo Vitali (Lord Bullington), Dominic Savage, David Morley;
produzione: Hawk Film / Peregrine / Warner Bros;
origine: Gran Bretagna;
durata: 184'.

regia: Peter Greenaway;
soggetto e sceneggiatura: Peter Greenaway;

fotografia: Curtis Clark;
musica: Michael Nyman;
montaggio: John Wilson;
scenografia: Bob Ringwood;
costumi: Sue Blane;
interpreti: Anthony Higgins (Mr. Neville), Janet Suzman (Mrs. Herbert), Anne Louise Lambert (Mrs. Talmann), Hugh Fraser (Mr. Talmann), Neil Cunningham (Mr. Noyes), Dave Hill (Mr. Herbert), David Grant (Mr. Seymour), David e Tony Meyer (i Poulencs), Nicholas Amer (Mr. Parkes), Suzan Crowley (Mrs. Pierpoint), Lynda Marchal (Mrs. Clement), Michael Feast (la statua);
produzione: David Payne per British Film Institute, Channel Four Television;
origine: Gran Bretagna;
durata: 108'.

RIDICULE, 1996

regia: Patrice Leconte;
soggetto e sceneggiatura: Rémy Watherhouse, Michel Fessler, Eric Vicaut;
fotografia: Thierry Arbogast;
musica: Antoine Duhamel;
scenografia: Ivan Maussion;
costumi: Christiane Gasc;
interpreti: Fanny Ardant (madame de Blayac), Charles Berling (Ponceludon de Malavoy), Bernard Giraudeau (abate di Vilecourt), Judith Godrèche (Mathilde), Jean Rochefort (il marchese di Bellegard);
produzione: Michèle Arnould per Epithéte/Cinea/ France3 Cinéma;
origine: Francia;
durata: 98'.

[illegible]

regia: Alain Resnais;

soggetto e sceneggiatura: Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet;
fotografia (b.n.): Sacha Vierny;
scenografia: Jacques Saulnier;
costumi: Chanel, Bernard Evein;
musica: Francis Seyrig;
montaggio: Henry Colpi, Yasmine Chasney;
interpreti: Delphine Seyrig (A); Giorgio Albertazzi (X); Sacha Pitoëff (M), Françoise Bertin, Luce Garcia-Ville, Héléna Cornel, Françoise Spira;
produzione: Pierre Courau e Raymond Froment per Terra-Film, Société des Films Cormoran, Précitel, Como-Films, Les Films Tamara, Cinetel, Silver Films, Paris, Cineriz, Roma;
origine: Francia;
durata: 94'.

[illegible]

regia: Joseph L. Mankiewicz;
soggetto e sceneggiatura: Anthony Shaffer;
fotografia: Oswald Morris;
musica: John Addison;
montaggio: Richard Marden;
scenografia: John Jarvis, Ken Adam;
costumi: John Furniss;
interpreti: Laurence Olivier (Andrew Wyke), Michael Caine (Milo Tindle), Alec Cawthorne (l'ispettore Doppler);
produzione: Palomar Pictures International;
origine: Gran Bretagna;
durata: 138'.

[illegible]

regia: Stanley Kubrick;
sceneggiatura: Stanley Kubrick, Diane Johnson, dal romanzo omonimo di Stephen King;
fotografia (Panavision, Technicolor): John Alcott;

scenografia: Les Tomkins;
costumi: Milena Canonero;
musica: brani da Listz, Penderecki, Bartok, Ligeti;
montaggio: Ray Lovejoy;
interpreti: Jack Nicholson (Jack Torrance), Shelly Duvall (Wendy Torrance), Danny Lloyd (Danny Torrance), Barry Nelson (Stuart Ullman), Philip Stone (Grady), Scatman Crothers (Dick Hallorann), Joe Turkel (Lloyd), Lia Beldman, Billie Gibson, Barry Dennen, David Baxt, Manning Redwood, Lisa Burns;
produzione: Stanley Kubrick e Hawk Films/ Peregrine Film per WB;
origine: USA;
durata: 146'.

SUDDENLY, LAST SUMMER (IMPROVVISAMENTE, L'ESTATE SCORSA)

regia: Joseph L. Mankiewicz;
soggetto: dal dramma omonimo di Tennessee Williams;
sceneggiatura: T. Williams, Gore Vidal;
fotografia: Jack Hildyard;
scenografia: Oliver Messel, William Kellner;
costumi: Jean Louis, Norman Hartnell;
musica: Buxton Orr, Malcolm Arnold;
montaggio: Thomas G. Stanford;
interpreti: Elisabeth Taylor (Catherine Holly), Montgomery Clift (dott. Martin Cukrowicz), Katharine Hepburn (Violet Venable), Albert Dekker (dott. Hockstader), Mercedes Mc-Cambridge (sig.ra Holly), Gary Raymond (George Holly), Mavies Villiers (sig.na Foxhill), Patricia Marmont (infermiera Benson), Joan Young (suor Felicity), Maria Britneva (Lucy), Sheila Robins (segretaria);
produzione: Sam Spiegel per Horizon British/Columbia;
origine: USA;
durata: 114'.

regia: Vittorio De Sica;
soggetto: dal romanzo omonimo di Giorgio Bassani;

- *sceneggiatura:* Ugo Pirro e Vittorio Bonicelli, con la collaborazione di Tullio Pinelli, Valerio Zurlini, Franco Brusati e Alain Katz;
- *fotografia* (panoramica, colore Tecnospes): Ennio Guarnieri;
- *scenografia e costumi:* Giancarlo Bartolini Salimbeni;
- *musica:* Manuel De Sica;
- *montaggio:* Adriano Novelli;
- *interpreti:* Dominique Sanda (Micòl), Lino Capolicchio (Giorgio), Helmut Berger (Alberto), Fabio Testi (Malnate), Romolo Valli (padre di Giorgio), Raffaele Curi (Ernesto), Camillo Angelini Rota (prof. Ermanno Finzi-Contini), Catina Viglietti (Olga Finzi-Contini);
- *produzione:* Documento Film / CCC Filmkunst;
- *origine:* Italia-Germania occidentale;
- *durata:* 95'.

[illegible]

- *regia e soggetto:* Jacques Tati;
- *sceneggiatura e dialoghi:* J. Tati, Jacques Lagrange, Jean L'Hote;
- *fotografia* (Eastmancolor): Jean Bourgoin;
- *scenografia:* Henri Schmitt;
- *musica:* Frank Barcellini, Alan Romans;
- *montaggio:* Suzanne Baron;
- *interpreti:* Jacques Tati (Hulot), Jean-Pierre Zola (sig. Arpel), Adrienne Servantie (sig.ra Arpel), Alain Bécourt (Gérard), Lucien Frégis (Pichard), Dominique Marie (la vicina), Betty Schneider (la figlia della portinaia), I. F. Martial, André Dino, Max Martel;
- *produzione:* Specta Films/Gray Film/Alter Film (Parigi)/Film del Centauro (Roma);
- *origine:* Francia;
- *durata:* 120'.

[illegible]

- *regia:* Man Ray;
- *soggetto e sceneggiatura:* Man Ray;
- *fotografia* (b.n.): Man Ray, Jacques-André Boiffard;

musica: Satie, Knudson, Don Alfonso, Johnson, Silver, Almidia & De Souza;
scenografia: Georges Djo-Bourgeois, Pierre Chareau, Sybold van Ravesteyn, Robert Mallet-Stevens;
interpreti: Alice de Montgomery, Eveline Orlowska, Bernard Deshoulières, Charles de Noailles, Marie-Laure de Noailles, Marcel Raval, Lily Pastré, Etienne de Beumont, M. e Mme Henry d'Ursel, Jacques-André Boiffard, Man Ray;
produzione: Charles de Noailles;
origine: Francia;
durata: 25'.

CYRANO DE BERGERAC, [illegible]

regia: Jean-Paul Rappeneau;
soggetto: dall'opera omonima in versi di Edmond Rostand, traduzione di Oreste Lionello;
sceneggiatura: Jean-Paul Rappeneau Jean-Claude Carrière;
scenografia: Enzo Frigerio;
fotografia: Pierre Lhomme;
costumi: Franca Squarciapino;
musica: Jean-Claude Petit;
montaggio: Noël Boisson;
interpreti: Gérard Depardieu, Anne Brochet, Vincent Pérez, Jacques Weber, Roland Bertin, Philippe Morier Genoud;
produzione: Gérard Gaultier e Patrick Bordiez per Hachette Première e Cie Produzione Camera One-U. G. C. D. D. Productions-Films AZ;
origine: Francia;
durata: 135'.

regia: Stephen Frears;
soggetto: dal romanzo omonimo di Choderlos de Laclos;
sceneggiatura: Christopher Hampton;
fotografia: Philippe Rousselt;

- *scenografia:* Stuart Craig;
- *costumi:* James Acheson;
- *musica:* George Fenton;
- *montaggio;* Nick Audesley;
- *interpreti:* Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Uma Thurman, Swoosie Kurz, Keanu Reeves;
- *produzione:* Norma Heyman e Hank Moonjeau;
- *origine:* USA;
- *durata:* 120′.

- *regia:* Luchino Visconti;
- *soggetto e sceneggiatura:* Luchino Visconti e Enrico Medioli con la collaborazione di Suso Cecchi d'Amico;
- *fotografia:* Armando Nannuzzi;
- *scenografia:* Mario Chiari e Mario Scisci;
- *costumi:* Piero Tosi;
- *musica:* brani da Schumann, Wagner, Offenbach;
- *montaggio:* Ruggero Mastroianni;
- *interpreti:* Helmut Berger, Trevor Howard, Romy Schneider, Silvana Mangano, Gert Fröbe, Helmut Griem, Isabella Telezynska, Umberto Orsini, John Mulder Brown, Sonia Petrova, Folker Bohnet, Heinz Moog, Adriana Asti, Marc Porel, Nora Ricci, Mark Burns;
- *produzione:* Mega Film/Cinetel/Dieter Geissler Filmproduktion/Divina Film (prima edizione), Ohonte Cinematografica/RAI (edizione critica);
- *origine:* Italia;
- *durata:* 246′.

- *regia:* Mario Soldati;
- *soggetto:* dal romanzo omonimo di Antonio Fogazzaro;
- *sceneggiatura:* Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada, Mario Soldati;

fotografia: Carlo Montuori (interni), Arturo Gallea (esterni);
scenografia: Gastone Medin;
costumi: Maria De Matteis, Gino C. Sensani;
musica: Enzo Masetti;
interpreti: Alida Valli, Massimo Serato, Ada Dondini, Mariù Pascoli, Annibale Betrone, Giacinto Molteni, Elvira Bonecchi, Enzo Bilitti, Renato Cialente, Adele Garavaglia, Carlo Tamberlani, Giovanni Barella, Nino Marchetti, Giorgio Costantini, Jone Morino, Anna Carena, Domenico Viglione Borghese;
produzione: ATA;
origine: Italia;
durata: 107'.

UN DIMANCHE À LA CAMPAGNE (UNA DOMENICA IN CAMPAGNA) - 1984

regia: Bertrand Tavernier;
soggetto: dal romanzo *Monsieur Ladmiral va bientôt mourir* di Pierre Bost;
sceneggiatura: Bertrand Tavernier e Colo Tavernier;
fotografia: Gabriel Fauré;
scenografia: Patrick Mercier;
costumi: Yvonne Sassinot de Nesh;
montaggio: Armand Psenny;
interpreti: Louis Ducreux, Sabine Azéma, Michel Aumont, Geneviève Mnich, Monique Chaumette;
produzione: SARA / A2;
origine: Francia;
durata: 94'.

[illegible]

regia: Joseph Losey;
soggetto: dal romanzo omonimo di L.P. Hartley;
sceneggiatura: Harold Pinter;
fotografia: Gerry Fisher;

- *scenografia:* Carmen Dillon;
- *musica:* Michael Legrand;
- *montaggio:* Reginald Beck;
- *interpreti:* Julie Christie, Alan Bates, Margaret Leighton, Michael Redgrave, Dominic Guard, Michael Gough, Edward Fox;
- *produzione:* Robert Velaise, John Heyman, Norman Prigger per MGM / EMI World Film Services / Columbia;
- *origine:* Gran Bretagna;
- *durata:* 116'.

THE ASSAM GARDEN (IL GIARDINO INDIANO) 1985

- *regia:* Mary McMurray;
- *sceneggiatura:* Elisabeth Bond;
- *fotografia:* Bryan Loftus;
- *scenografia:* Jane Martin e Anne Owen, consulente giardini;
- *montaggio:* Rodney Holland;
- *musica:* Richard Harvey;
- *interpreti:* Deborah Kerr, Madhur Jaffrey, Alec McCowen, Zia Mohveddin, Anton Lesser;
- *produzione:* Niger Stafford Clark per Naving Picture Company;
- *origine:* Gran Bretagna;
- *durata:* 92'.

BEING THERE (OLTRE IL GIARDINO) 1979

- *regia:* Hal Ashby;
- *soggetto e sceneggiatura:* Jerzy Kosinski dal suo romanzo omonimo;
- *fotografia:* Caleb Deschanel;
- *scenografia:* Robert Bentan;
- *musica:* John Mandel;
- *montaggio:* Don Zimmerman;
- *interpreti:* Peter Sellers, Shirley MacLaine, Jack Warden, Melvin Douglas, Richard Basehart, Richard Dysart, Ruth Attaway, Dave

Clennon, Fran Brill, Denise Dubarry, Alice Hirson, Jerome Hellman, Arthur Rosenberg;
produzione: Andrew Bronnsberg per la Lorimar;
origine: USA;
durata: 130'.

regia: Agnieszka Holland;
soggetto: dal romanzo omonimo di Frances Hodgson Burnett;
sceneggiatura: Caroline Thompson;
fotografia: Roger Deakns;
scenografia: Isabelle Lorente;
musica: Zbigniew Preisner;
costumi: Merit Allen;
interpreti: Kate Maberly, Heydon Prowse, Andrew Knott, Maggie Smith, Laura Crossley, John Lynch, Irene Jacob;
produzione: American Zoetrope di Francis Ford Coppola;
origine: USA;
durata: 101'.

regista: Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson (e Walt Disney);
soggetto: da *Alice nel paese delle meraviglie* e *Attraverso lo specchio* di Lewis Carroll;
sceneggiatura: Winston Grant, Del Connel, Ted Sears, Erdman Penner, Miet Banta, Dick Huemer, Tom Oreb, John Walbridge;
animazione: Miet Kahl, Ward Kimball, Franklin Thomas, Eric Larson, John Lounsbery, Oliver Johnston jr., Wolfang Reitherman, Marc Davis, Les Clark, Norman Ferguson;
musica: Oliver Wallace;
origine: USA;
durata: 75'.

- *regia*: Luchino Visconti;
- *soggetto e sceneggiatura:* Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli e L. Visconti;
- *fotografia:* Armando Nannuzzi;
- *scenografia:* Mario Garbuglia;
- *costumi:* Bice Brichetto;
- *musica:* Preludio, corale e fuga di César Franck;
- *montaggio:* Mario Serandrei;
- *interpreti:* Claudia Cardinale, Jean Sorel, Michael Craig, Marie Belle, Renzo Ricci, Fred Williams, Amalia Troiani;
- *produzione*: Franco Cristaldi per Vides;
- *origine:* Italia;
- *durata:* 100'.

NOTE DI LETTURA

Per l'analisi dei rapporti tra cinema e giardino, si è fatto riferimento al saggio di Luciano Morbiato, dal titolo *Alla ricerca dei giardini cinematografici* in *Intorno al giardino,* a cura di Giuliana Baldan Zenoni-Politeo, Guerini e Associati, Milano, 1993.

Per il film di Stanley Kubrick, *Barry Lyndon,* si è tenuta particolarmente in conto l'interpretazione di Enrico Ghezzi, *Stanley Kubrick,* Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze, 1989. A questo testo vanno attribuite la frase in forma di titolo e le citazioni in corsivo riferite ai dati e alle identificazioni pittoriche del Settecento.
Sulla qualificazione del *giardino all'inglese* come *regolarità irregolare* si veda il testo di Roberto Lasagna e Saverio Zumbo, *I film di Stanley Kubrick,* Edizioni Falsopiano, Alessandria, 1997, nel capitolo settimo del testo, *La prise de pouvoir di Redmond Barry* di Roberto Lasagna.
La lettura del romanzo, da cui è tratto il film, è avvenuta sulla traduzione italiana del testo inglese ad opera di Tommaso Giartosio: William Makepeace Thackeray, *Le memorie di Barry Lyndon,* Fazi editore, Roma, 1996, con riferimento all'introduzione, *Barry Lyndon: nascita, fortuna, e (imprevista) innocenza del personaggio moderno.*

Per il film di Peter Greenaway, *I Misteri del Giardino di Compton House,* sono risultati importanti i testi di Domenico De Gaetano, *Il cinema di Peter Greenaway,* Lindau, Torino, 1995, e Giovanni Bogani, *Peter Greenaway,* Il Castoro Cinema, 1995: a quest'ultimo si deve la segnalazione dello *scaraboto* e delle tecniche visive del regista.
Le citazioni sono tratte dai testi citati nei paragrafi relativi alla lettura del film.
Per gli approfondimenti sul tema della visione si veda il testo di Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema,* Le Lettere, Firenze, 1995.
Sulla figura di Mercurio si è fatto riferimento al libro di Giuseppe Conte, *Il mito giardino,* Tema celeste, Siracusa, 1997.
Per le interpretazioni e le notizie sui colori si veda Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli,* BUR, Milano, 1988.
La frase, che fa da titolo al testo, è tratta dall'articolo di François Forestier dedicato a *Le cinéma au vert,* apparso in *Hors-Série* di *Le Nouvel Observateur, Tous les jardins du monde,* numero 34.

Sul film di Alain Resnais, *L'Anno scorso a Marienbad*, si è rivelata seducente l'interpretazione in chiave surrealista di Robert Benayoun, *Alain Resnais, L'arpenteur de l'imaginaire*, Stock / cinéma, Parigi, 1980.
Inoltre, Sergio Arecco, *Alain Resnais o la persistenza della memoria*, Le Mani, Genova, 1997.
François Thomas, *L'atelier d'Alain Resnais*, Flammarion, Paris, 1989 contiene segnalazioni critiche che sono state utilizzate.
Flavio Vergerio, *I film di Alain Resnais*, Gremese editore, Roma, 1984.
Per il tema del labirinto, le notizie storiche sono tradotte con aggiunte di chi scrive dall'articolo di Michel Conan, *Les arcanes du labyrinthe*, apparso nell'inserto di *Le Nouvel Observateur*, già segnalato.
Per la matrice cognitiva e l'interpretazione in chiave psicanalitica del labirinto, il testo di riferimento è quello di Francesco Nuvolari, *Hortus conclusus*, Mazzotta, Milano, 1986 con particolare riguardo all'analisi di Flavio Maineri, *L'immagine del labirinto o dell'esatto incanto*.
Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, Antenore, Padova, 1980.

Per il film di Joseph L. Mankiewicz, *Gli Insospettabili*, si è consultato il testo di Michel Ciment, *Passeport pour Hollywood*, Seuil, Parigi, 1980, che contiene le interviste rilasciate dallo stesso regista durante gli incontri con l'autore.

Per il film di Stanley Kubrick, *Shining*, si è fatto riferimento al testo di E. Ghezzi, già citato, nelle pagine riferite all'analisi di questo film.
Inoltre, il saggio di Paul Mayersberg, *L'Overlook hôtel* in Michel Ciment, *Stanley Kubrick*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1997.
Per l'interpretazione in chiave psicanalitica del film si veda il capitolo sesto di R. Lasagna, *Jack Torrance e la madre fantasma* nel testo sopra citato.

Per il film di Joseph L. Mankiewicz, *Improvvisamente, l'estate scorsa*, si veda Alberto Morsiani, *Mankiewicz*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze, 1991.
Inoltre, Kenneth L. Geist, *Pictures will talk*, A DA Capo Paperback, New York, 1978.
Per il testo da cui è tratto il film, Tennessee Williams, *Baby doll and others plays*, Pengouin Books, London, 1986.

Per il film di Jacques Tati, *Mon Oncle*, l'analisi di Michel Chion, *Jacques*

Tati, Cahiers Du Cinéma, Parigi, 1987 è stato un testo prezioso. Inoltre, Roberto Nepoti, *Jacques Tati*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze, 1978.

Su *I Misteri del castello del dado* di Man Ray, le notizie si devono al lavoro di Jean-Michel Bouhours e Patrick de Haas, *Man Ray directeur du mauvais movies*, edizioni Centre Georges Pompidou, Parigi, 1997.
Inoltre il libro-catalogo a cura di Gian Piero Brunetta e Antonio Costa, *La città che sale. Cinema, Avanguardie, L'immaginario urbano*, Manfrini, Trento, 1990.

Per *Piccolo Mondo antico* di Mario Soldati si veda il mio testo: L.D., *Giardini della poesia*, Edagricole, Bologna, 1993.
Per il film *Messaggero d'amore* di Joseph Losey è stata tradotta con elaborazioni la scheda di F. Forestier presente nell'inserto di *Le Nouvel Observateur*, sopra citato.
Per *Alice nel paese delle meraviglie* di Walt Disney si veda ancora la scheda di F. Forestier nell'articolo sopra citato, da me tradotta con incrementi personali.

Per la storia dell'idea del giardino e i criteri di analisi, per suggestioni e saperi, le opere di riferimento sono:
Dmitrij Sergeevič Lichačev, *La poesia dei giardini*, Einaudi, Torino, 1996.
Virgilio Vercelloni, *Atlante storico dell'idea del giardino europeo*, Jaca Book, Milano, 1990.
Rudolf Borchardt, *Il giardiniere appassionato*, Adelphi, Milano, 1992.
Geoffrey Jellicoe, *The landscape of civilisation*, Garden Art Press, Northiam, East Sussex, 1989.
Monique Mosser, *Georges Teyssot, L'architettura dei giardini d'Occidente*, Electa, Milano, 1990.
Jane Brown, *The art and architecture of English gardens*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1989.
Mac Griswold, Eleanor Weller, *The golden age of American gardens*, Harry N. Abrams Inc., New York, 1991.
Mark Francis, Randolph T. Hester, Jr., *The Meaning of Gardens*, The Mit Presse, Cambridge, Massachusetts, 1990.

Per i rapporti tra tecniche e teorie nell'analisi della rappresentazione filmica:
Francesco Casetti, Federico di Chio, *Analisi del film*, strumenti Bompiani, Milano, 1997.

S. Bernardi, testo sopra citato.

Per le schede dei film:
Fernaldo Di Gianmatteo, *Dizionario universale del cinema, 1, I film,* Editori Riuniti, Roma, 1984.
Dizionario dei Film 1998, a cura di Paolo Mereghetti, Baldini & Castoldi, Milano, 1997.

Lina Danielli

Giardini reali o sognanti, antichi e contemporanei, amabili o inquieti: il giardino del/nel cinema è dominio dell'occhio, rappresentazione dell'artificio, set d'illusioni.
I *venti giardini cinematografici* presenti in questo libro **mostrano** luoghi d'incanto che in qualità d'argomento, nel ruolo di protagonisti o come sfondo decorativo sono rimasti nella mente degli spettatori, in attesa di essere **narrati**.

Lina Danielli è autrice e giornalista di giardini.
Ha pubblicato:

L.D. *Giardini della poesia*, Edagricole - Bologna, 1993
Giovanni Magazzari *Trattato della Composizione e dell'Ornamento de' Giardini* a cura di L.D., Edagricole - Bologna, 1994.

ISBN 88-8219-360-8